Walter Benjamin: El paseante y la ciudad

Pilar Carrera

(2004)

Índice

Prólogo

Es preciso justificar una inclinación, un *penchant*. En este caso, la pendiente que dulcemente nos lleva al objeto, fue, al principio, una pendiente de varias razones, entre las que una primaba: ni rastro de la pedantería apocalíptica de ciertos críticos de la cultura, ni rastro del humanismo resabiado de los ecuánimes. Veía en aquel momento en la obra de Benjamin un ataque frontal y silencioso contra determinadas formas de manifestarse y pavonearse la cultura que me parecían aborrecibles. Así como los daños colaterales asociados a estas formas, fundamentalmente la explosión sentimental de la subjetividad desbordante. Sentía un hastío tan grande, un desprecio y un aburrimiento tan profundos por todo aquel lenguaje florido, invasivo y evanescente. No era una cuestión exclusivamente intelectual, estaba próxima al malestar físico.

En los textos de Walter Benjamin presencié la escritura liberada de lo enfático. Después vinieron Rousseau y *Les Rêveries du promeneur solitaire* y Robert Walser y su comitiva de ayudantes y formas inaparentes. En todos escaseaban las grandes palabras y las grandes razones. El lenguaje parecía haber perdido el norte, ocupándose de banalidades nunca trascendidas.

Y en un momento dado me di cuenta de que lo que me hacía volver una y otra vez, de manera casi obsesiva, no era ni el contenido ni la forma, sino otra cosa, que me pareció que podía ser la escritura *conmocionada.* Hasta el punto de que empecé a aprender alemán, no porque lo creyese necesario desde el punto de vista científico, sino para prolongar, con una justificación añadida, indefinidamente, la relectura por completo inútil de aquellas páginas. Parcas en enseñanzas para la vida, de las que habían desaparecido los grandes temas existenciales. Una escritura de una modestia cautivadora. Desposeída de todos los grandes temas. Y ni rastro de lo íntimo. La pretendida autobiografía que representa *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*,

poco tiene de autobiográfico. No trata del Benjamin privado. Es una biografía de la escritura; Benjamin, Rousseau o Walser, todos le rindieron el merecido tributo, y escribieron para ella sus respectivos *crepúsculo de los ídolos*. ¿Qué era su llamada a la mansedumbre, su voluntad expresa de entrar por la puerta trasera -"Entrad por la puerta estrecha porque ancha es la puerta y holgado el camino que conduce a la perdición" (Mateo 7, 13-14)- su declarado prosaísmo, la ausencia decidida de todo motivo mesiánico, su escritura que sólo fructifica en lo profano. Ha sido ciertamente su patria la del recuerdo consumado sin nostalgia.

A esa patria de la escritura Benjamin la llamó "ciudad", y le dio un nombre concreto: París, Berlín, Moscú, Marsella, Nápoles, Ibiza... Poco importa, todas son la misma. No nos ocuparemos de ninguna de las facetas del individuo Benjamin, ni de su ser judío, ni de sus filias pro-soviéticas, ni de su trágico final. Poco se puede decir y todavía menos debería ser dicho de los finales trágicos. Nada sabemos de los finales trágicos. De su vida, así mismo, poco puede ser dicho y todavía menos puede ser escrito. Tampoco nos ocupamos del corpus de su obra -que conocemos, o al menos hemos leído en gran parte-, que será aprovechado muy parcialmente. Ni de su valor *estético*. En primer lugar porque ignoramos qué pueda significar tal concepto en esta ocasión. No nos preocupa el valor estético de su obra. No, nos ocupamos única y exclusivamente de lo que dejó escrito, de las palabras que empleó y con las que desterró a otras palabras, de los seres que transitan por sus escritos y de los que han sido expulsados.

La ciudad de Benjamin es la discreta y pudorosa carcajada de la memoria. Cuyo carácter benéfico no le era desconocido a Rousseau, que no dudó en obligar al recuerdo a dejar de manifestarse como "confession" (confesión)para convertirse en "rêverie" (ensoñación).

Esta ciudad, alegoría de la escritura, se abre al sueño gris y a lo banal, repele al cínico y al humanista y al sabio, y al artista, y al *hombre de cultura*, y al buen pueblo... Bajo el manto místico tras el que le gusta desaparecer, no queda lugar para los hombres ni para sus males. En ella, estrictamente, sólo habitan imágenes, fragmentos de paisajes y de escrituras.

La metodología que se ha seguido para elaborar este escrito, se reduce a la lectura, interpretación y comparación de textos. Respecto a la última de las labores citadas, destacar la hipótesis que busca vincular *Las Ensoñaciones del paseante solitario* de Rousseau y varios escritos de Benjamin, aventurando que quizá compartan fragmentos significativos de sentido; que, en tanto que escrituras, algo las empariente.

Se trata realmente de un modo de análisis que puede tacharse de *superficial*, por cuanto se desarrolla acercando unos a otros fragmentos de textos diversos, poniéndolos en un continuo *tête à tête*. Buena parte de la argumentación se desarrolla por analogía, por la evidencia de lo que se manifiesta como semejante.

Este trabajo se ocupa de dos imágenes omnipresentes en la obra de Walter Benjamin: la del paseante y la de la ciudad. Fundamentalmente se trata de describirlas. Pero también de compararlas con otras imágenes que pueden ser consideradas semejantes. Imágenes que se originan en la determinación de ir *en busca de un tiempo perdido*. Aunque como ha de verse éste no se identifica con el tiempo biográfico, con el tiempo de la propia vida. En ocasiones es fundamentalmente un ajuste de cuentas con el lenguaje, con la escritura y con la ficción. Con las palabras y con los habitantes de la fábula. Ajuste que se lleva a cabo a través de tentativas sobre conceptos como "naturaleza", "ciudad", "paseo" o "paseante". Definición que hay que entender esencialmente como restricción del

espacio de imágenes, de algún modo liberación del símbolo. La naturaleza se resume en un vegetal, la ciudad en un pasaje.

Autores de referencia serán en este caso, Rousseau y Robert Walser, pero sobre todo el primero y su obra *Las Ensoñaciones del paseante solitario*. Una obra inusual y espléndida. El trabajo se centra en la descripción de algunos aspectos de esas imágenes privilegiadas, *flâneur* y ciudad: el rememorante y el médium del recuerdo. Los escritos de Benjamin, fundamentalmente aquellos en los que queda insinuada la presencia de la ciudad, se han convertido en el *locus amoenus* sugerente del desolador y prolífico pensamiento *paisajístico*. Aquél que ve paisajes por doquier y cree firmemente en las potencias *nouménicas* de la estética. Que busca hacer de la escritura la expresión del sujeto sensible.

En realidad una inquietante falta de juicio domina toda su obra. Ausencia que nada tiene que ver con la requerida por el cientifismo o por el naturalismo, ni tampoco con ninguna manifestación o proclama de amoralidad. Y de la que deriva una escritura concreta y escurridiza al mismo tiempo. Que aparenta desdeñar las razones más tradicionales del acto de escribir y difuminar la naturaleza misma de ese origen que se conoce como "autor". Parece que buena parte de su obra pide a gritos este juicio que bien podemos entender cercano al juicio moral. Y no le es dado. A ninguno de sus objetos se les otorga esta liberación. Ni al Berlín en el que se estaba asentando el nazismo, ni a Baudelaire, ni al París bohemio ni al Moscú bolchevique. Explícitamente apenas se encuentran en Benjamin menciones a la situación socio-política o intelectual de la época. La condición del *promeneur solitaire* (paseante solitario) de Rousseau, apartado de toda sociedad y a solas con la naturaleza, es muy semejante a la del *flâneur*, a solas con la ciudad, habiendo excluido premeditadamente toda presencia humana de su escritura. Y sin embargo su obra

está por completo anclada en la época. Paradójicamente y en su apariencia decididamente *inactual*.

La moral ciertamente no la encontramos en sus manifestaciones al uso, como regla o imperativo de acción sustentado en unos principios. No hay moralina ni guía para la acción en estos textos. De buscarla en algún sitio, habría que hacerlo en la naturaleza misma de una escritura que se ofrece como "carente de intención":

> ... nos encontramos, aparentemente, ante un lenguaje en estado salvaje, carente por completo de intención, y sin embargo atractivo y fascinante... El pudor que para hablar tienen los campesinos es cosa de Walser. Apenas ha cogido la pluma en la mano se apodera de el un espíritu aventurero. Todo le parece perdido, irrumpe un torrente de palabras en el que cada frase tiene el cometido de hacer olvidar la anterior. Si en un fragmento virtuoso transforma en prosa el monólogo: " Debe venir por esta callejuela vacía", empieza con las clásicas palabras: "Por esta callejuela vacía", pero en este momento la desolación se apodera de su Tell y se aparece a sí mismo inestable, pequeño, perdido, y continúa: "Por esta callejuela vacía, creo, ha de venir"... Esta torpeza casta, primorosa en todos los asuntos del lenguaje es patrimonio de bufones... Lo que lloran [los personajes de Walser] es prosa... Son figuras que tienen tras de sí la locura y por eso mismo son de una superficialidad tan desgarradora, tan inhumana, imperturbable. Si se quiere explicar con una frase lo venturoso e inquietante que hay en ellas, diríamos: "todas están curadas". Pero no todo el mundo se percata de que lo que hay en ellas no es la tensión nerviosa de la vida decadente sino el ánimo puro y despierto de la vida convaleciente... Pues nadie goza como el convaleciente. Todo lo orgiástico le es ajeno... Esta nobleza infantil la comparten los seres de Walser con las figuras de los cuentos, que también emergen de la locura y de la noche, de la demencia del mito.
>
> ... stehen wir hier vor einer, zumindest scheinbar, völlig absichtlosen und dennoch anziehenden und bannenden Sprachverwilderung... Die bäurische Sprachschamn... ist Walsers Sache. Kaum hat er die Feder zur Hand, genommen, bemächtigt sich seiner eine

> Desperadostimmung. Alles scheint ihm verloren, ein Wortschwall bricht aus, in dem jeder Satz nur die Aufgabe hat, den vorigen vergessen zu machen. Wenn er in einem Virtuosenstück den Monolog: "Durch diese hohle Gasse muβ er kommen" in Prosa verwandelt, so beginnt er mit dfen klassischen Worten: "Durch diese hohle Gasse", aber da packt seinen Tell schon der Jammer, da scheint er sich schon haltlos, klein, verloren, und er fährt fort: "Durch diese hohle Gasse, glaube ich, muß er kommen" ... Dies keusche, kunstwolle Ungeschick in allen Dingen der Sprache ist Narrenerbteil... Was sie weinen ist Prosa... Es sind Figuren die den Wahnsinn unter sich haben und darum von einer so zerreißenden, so ganz unmenslichen, unbeirbarren Oberflächlichkeit bleiben. Will man das Beglückende und Unheimliche, das an ihnen ist, mit einem Worte nennen, so darf man sagen: "Sie sind alle geheilt"... Nicht jeder sieht, daß nicht die Nervenspannung des dekadenten, sondern die reine und rege Stimmung des genesenden Leben in ihnen liegt... Denn niemand genießt wie der Genesende. Alles Orgiastische ist ihm fern... Diese kindlichen Adel teilen die Menschen Walsers mit den Märchenfiguren, die ja auch der Nacht und dem Wahnsinn, dem des Mythos nämlich, enttauchen. (1)

Si prestamos atención a este fragmento, uno de los más certeros que se hayan escrito sobre Robert Walser, reconocemos en él una parte esencial de los motivos recurrentes en la obra de Benjamin. Que acostumbraba a colocar su propia escritura delante del espejo de obras ajenas: El pudor, la superficialidad, el aparente abandono en las cosas de la escritura, la distancia de todo lo orgiástico, el verdadero papel que representa la infancia, asimilada al estado de ánimo del convaleciente, asimilado a su vez al uso del lenguaje y raigambre de sus figuras, son algunos de esos argumentos que vuelven una y otra vez, lo que nos obliga a considerarlos en lo que a sus escritos concierne, motivos *autóctonos*, habituales. Inevitablemente reconocemos a los seres que pueblan la obra de Benjamin. También a cada uno de ellos le horrorizaba

> ... la idea de que pudiese tener éxito en la vida.

> ... der Gedanke, ich könnte Erfolg in der Welt haben. (2)

Se hace preciso puntualizar las razones aunque sólo sea para librar de abismos esta afirmación. Su trabajo es exhaustivo cuando se trata de inmunizar a la escritura ante cualquier tentativa abismática:

> Todos sus héroes comparten este horror. ¿Porqué? De ningún modo por asco del mundo, por resentimiento moral o por pathos, sino por motivos completamente epicúreos. Quieren disfrutar de sí mismos.
>
> All seine Helden teilen dies Entsetzen. Warum aber? Durchaus nicht aus Abscheu vor der Welt, sittlichem Ressentiment oder Pathos, sondern aus ganz epikuräischen Gründen. Sie wollen sich selber genießen. (3)

Qué hacía por otra parte el paseante solitario de *Las Ensoñaciones...* sino gozar de sí mismo:

> ¿De qué se goza en una situación semejante? De nada exterior, de nada sino de uno mismo y de su propia existencia, mientras este estado dura uno se basta a sí mismo como si fuese Dios... sin ningún otro sentimiento de privación ni de alegría, de placer ni de pena, de deseo ni de temor, únicamente el de nuestra propia existencia, y que este sentimiento pueda colmar [al alma] por completo...
>
> De quoi jouit-on dans une pareille situation? De rien d'extérieur à soi, de rien sinon de soi- même et de sa propre existence, tant que cet état dure on se suffit à soi-même comme Dieu... sans aucun autre sentiment de privation ni de jouissance, de plaisir ni de peine, de desir ni de crainte que celui seul de notre existence, et que ce sentiment seul puisse la remplir tout entiere... (4)

Asistimos a un cambio de emplazamiento. La moral ya no es algo que deriva como contenido de la escritura, sino que se inscribe en la elección misma de los motivos textuales y en su resolución, es decir no pasa *a través de* sino que esta *en* el lenguaje; no en la forma entendida como envoltorio del contenido. Esta moral, al igual que escribía Benjamin refiriéndose a Hebel, no predica.

La extrema concreción del objeto cumple su función y aplaca al símbolo. El símbolo es un animal hambriento al que hay que apaciguar o correr el riesgo de que lo devore todo sin compasión. En los casos que nos ocupan se da una particular tentativa: la de descargar de símbolos la escritura. Acercarla a la nada del sentido. Pero a diferencia de las corrientes místicas, no gobierna esta acción la lógica externa de la divinidad, de la aproximación a lo divino. Esta nada, este vacío son profanos. En sentido estricto, y no existenciales. Tampoco albergan la soledad cósmica del individuo privado de Dios. La conciencia de la escritura y del lenguaje lo abarca todo. No deja resquicios. Mantener a raya al símbolo no es un trabajo fácil para el paseante. Puede ser que éste tenga que aceptar una derrota en su quijotesca empresa.

No se puede decir de ninguno de estos paseantes que, en sentido estricto, tengan experiencias a lo largo de sus paseos, experiencias que resucitadas más tarde por la memoria se transfigurarán en símbolos. Que acumule en ellos el saber de la experiencia. No son experiencias lo que nos transmiten. La única experiencia del paseante lo es del lenguaje y de la fábula, de las escrituras y de sus imágenes. Estarían más cerca de ser *visiones*:

> ... porque, al pasear, muchas ocurrencias, relámpagos y luces de magnesio se mezclan y se encuentran con naturalidad para ser cuidadosamente elaboradas, vino a mi encuentro un hombre, un monstruo, un armatoste, que casi oscurecía por entero la luminosa calle, un tipo espantoso, largo y espigado, al que por desgracia conocía demasiado bien, un personaje en extremo peculiar, a saber, el gigante
>
> Tomzak.
>
> ... weil sich beim Spazieren viele Einfälle, Lichtblitze und Blitzlicher ganz von selber einmengen und einfinden, um sorgsam verarbeitet zu werden, kam ein Mensch, ein Ungetüm und Ungeheuer mir entgegen, der mir die helle Straße fast völlig verdunkelte,

> ein hochaufgeschossener, unheimlicher Kerl, den ich nur allzu gut kannte, ein höchst sonderbarer Geselle, nämlich der Riese
>
> Tomzack. (5)

Pero en este caso lo que alucina es el lenguaje. "Visiones", más no en un sentido místico. Benjamin utilizaba la expresión "die profane Erleuchtung" (la iluminación profana). Son las imágenes que acuden al recuerdo, a la memoria, como fragmentos de escrituras. Son citas. Llegan tan fugaces ante los ojos del paseante que no le permiten tomarse el tiempo que la contemplación requiere.

Escribía Meister Eckhart, un místico alemán del siglo XIII:

> Debes vivir de la misma manera a como aquí se ha hablado de la imagen.
>
> Ganz ebenso, wie es hier von dem Bild gesagt wurde, sieh, so sollst du leben. (6)

La imagen se instituye al modo de un *imperativo categórico*.

El recuerdo -quizá sería más apropiado en este caso decir la escritura que lo consuma-, lejos de afianzarlo, dispersa el yo en mil objetos insignificantes. En todos ellos queda algo del yo, pero la interioridad, el sujeto-todo-orgánico (el *paisaje*), el yo libre y absoluto, ha desaparecido. El alma del paseante es como un álbum fotográfico cuyas imágenes no despiertan nostalgia alguna, como una colección de jirones de texto. Sus hallazgos a lo largo de la calle que incesantemente recorre -calle que no es definida bajo ningún criterio de topografía sentimental, sino como una "revolución del lenguaje"-, son precisamente esas imágenes de las que se ha ausentado el sentimiento.

Pensemos en Walser y en todos los aprendices de sirviente que recorren su obra. Extraña aspiración la de estos itinerantes a la servidumbre. ¿En qué lugar de la ciudad se le ha dado esquinazo al autor, dónde ha abandonado el paseante las vestimentas del creador, de la subjetividad sublime? El *Institut Benjamenta* al que acude Jacob von Gunten tiene como finalidad precisamente enseñar a servir.

Ninguno de los personajes de Walser parece anhelar la libertad, ni por ende la libertad del creador. Su *via crucis* debe de ser otro bien distinto:

> Odio la libertad, si consiguiese arrojarla como se le arroja un hueso a un perro.
>
> Ich hasse die Freiheit, wenn ich sie so hingeworfen bekomme wie man einem Hund den Knochen hinwirft. (7)

No por azar la tan socorrida causa de la libertad burguesa aplicada a lo literario y románticamente connotada, no parece ocupar especialmente al *flâneur*. Pero no porque éste haya descreído, ni porque sea un cínico. El cinismo le es ajeno. Así como la ironía. El *flâneur* nunca hará uso de estas armas que son como un caleidoscopio para el símbolo, la tierra prometida de la sutilezas del sentido, puesto que

> ... no aprecia el cheque de la ironía.
>
> ... der Scheck der Ironie erkennt er nicht an. (8)

Tampoco en Walser o en Kafka encontramos el gesto de sabiduría desdeñosa del que conoce las trampas del lenguaje. La ironía desaparece de la escritura. Ni ironía ni tono moralizante o santurrón en ninguna de sus versiones, ni siquiera en las más profanas, sea humanista o *feísta*. Ni crítica ni juicio explícitos. Lo que queda es una vasta planicie sin notorios puntos de referencia que permitan fijar la mirada y justifiquen la escritura:

> Una o dos mujeres con faldas asombrosamente cortas y botines deliciosamente altos, estrechos, exquisitos, delicados, coloreados, son tan destacables como cualquier otra cosa. Más lejos llaman la atención dos sombreros de verano o de paja.
>
> Ein bis zwei Damen in verblüffend kurzen Röcken und überraschenden hohen, engen, feinen, eleganten, zarten, farbigen Stiefelchen machen sie so gut bemerkbar wie irgend etwas anderes. Ferner fallen zwei Sommer- oder Strohhüte auf. (9)

El paseante de Walser parece estar describiendo imágenes sin contexto preciso más que un entorno vital de tres dimensiones. Lo que se le aparece son imágenes planas,

estampas, que irá describiendo como si de fotografías se tratase. Sin intención aparente. Sin voluntad jerárquica significante.

"Die Verwahrlosung" (el abandono) en las cosas del lenguaje propio del *flâneur*, al que Benjamin también alude a propósito de la escritura de Walser, en el sentido de la aparente falta de intencionalidad de una escritura cuyo objetivo parece haberse desvanecido, así como las alturas, las cimas, para dejar únicamente y como ha sido dicho una llanura indiferenciada e inabarcable, que aboca al aparente dejarse ir de palabras y frases, a la ausencia notoria de *morceaux de bravoure*:

> Ante todo llama la atención en Robert Walser un abandono completamente inusual, difícil de describir.
>
> Und da fällt denn gerade beim Robert Walser zunächst eine ganz ungewöhnliche, schwer zu beschreibende Verwahrlosung auf. (10)

Recuperemos, respecto a este "abandono" en las cosas de la escritura y para su probable y posible aplicación profana el siguiente fragmento de Eckhart:

> Pues quien busca a Dios de una manera, toma la manera y olvida a Dios que permanece oculto en ella. Pero quien busca a Dios sin una manera determinada le toma como es en sí mismo...
>
> Denn wer Gott auf eine Weise sucht, der nimmt diese Weise und vergißt Gott, der in der Weise verborgen ist. Aber wer Gott ohne eine bestimmte Weise sucht, der nimmt ihn, wie er in sich selber ist... (11)

La impresión de búsqueda y descripción atolondradas que encontramos en la obra de Walser, en el lenguaje de sus paseantes, sin duda quería aproximarse al *ohne Weise* (sin manera), que, tras la aparente falta de intencionalidad, consuma la mayor intención:

> ... escribir y no corregir nunca lo escrito, es la compenetración perfecta de la extrema falta de intención y de la intención suma.

> ... zu schreiben und das Geschrienbene niemals zu verbessern, ist eben die vollkommene Durchdringung äußerster Absichtslosigkeit und höchster Absicht. (12)

La modestia, la falta de exceso, la aparente ausencia de ambiciones parecen ser los descansados mentores de estas escrituras. Paradójicamente su ligereza es fruto de una concreción extenuante. Escribe Benjamin en una de las historias *de Infancia en Berlín hacia 1900* titulada "Ein Gespenst" ("Un fantasma"):

> Durante todo el día había guardado para mí un secreto: el sueño de la pasada noche. En él se me había aparecido un fantasma. Difícilmente hubiera podido describir el lugar en el que se apareció. Sin embargo se asemejaba a uno que me era familiar, aunque de manera impenetrable. Estaba en la habitación en la que dormían mis padres, un rincón revestido de una raída cortina violeta de felpa, detrás de la que colgaban las batas de mi madre. La oscuridad detrás de la cortina era impenetrable: el rincón era la desacreditada antesala del paraíso luminoso, que se me abría en el ropero de mi madre. Sus estantes, en cuyos cantos se extendía, bordado en azul sobre los blancos ribetes, un texto tomado de "La campana" de Schiller, soportaban pilas de ropa de cama y de casa, sábanas, manteles y servilletas. Un olor a lavanda salía de los pequeños y repletos saquitos de seda que se bamboleaban en la parte interior de ambas puertas del armario, sobre la tapicería plegada que las recubría. Así era el antiguo, misterioso sortilegio del tejido y de la hiladura, que antaño poseía su lugar en el torno de hilar, dividido en reino de los cielos y en infierno. El sueño sin embargo le pertenecía a este último; un fantasma, ocupado con un anaquel de madera del que colgaban cosas de seda. Estas sedas las robó el fantasma. No las recogía, ni las llevaba a ninguna parte; propiamente no hacía nada con ellas ni de ellas. Y sin embargo yo supe que las robaba; igual que en las leyendas las gentes que descubren un banquete de fantasmas, reconocen que estos espíritus celebran un banquete aunque estos ni coman ni beban.
>
> Den ganzen Tag hatte ich ein Geheimnis für mich behalten - nämlich den Traum der letzvergangnen Nacht. Mir war darinnen ein Gespent erschienen. Den Ort, an dem es sich zu schaffen machte, hätte ich schwerlich schildern können. Doch hatte er mit

> einem Ähnlichkeit, der mir bekannt war, wenn auch unzugänglich. Das war im Zimmer, wo die Eltern schlieffen, eine Ecke, die ein verschoßner violetter Vorhang von Plüsch verkleidete, und hinter ihm hingen die Morgenröcke meiner Mutter. Das Dunkel hinter der Portiere war unergründlich: der Winkel das verrufene Pendant des lichten Paradieses, das sich mit dem Wäscheschrank der Mutter mir eröffnete. Dessen Bretter, an denen, blaugestickt auf weißen Borten, ein Text aus Schillers "Glocke" sich entlangzog, trugen gestapelt Bett- und Wirtschaftswäsche, Laken, Bezüge, Tischtücher, Servietten. Lavendelduft kam aus den kleinen, prallen, seidnen Sachets, die über dem gefälteten Bezug der Rückwand beider Spindentüren baumelten. So war der alte, geheimnisvolle Wirk- und Webezauber, der einst im Spinnrad seinen Ort besessen, in Himmelreich und Hölle aufgeteilt. Der Traum nun war aus dieser; ein Gespenst, das sich an einen hölzernen Gestell zu schaffen machte, von dem Seiden hingen. Diese Seiden stahl das Gespenst. Es raffte sie nicht an sich, trug sie auch nicht fort; es tat mit ihnen und an ihnen eigentlich nichts. Und dennoch wußte ich: es stahl sie; wie in Sagen die Leute, die ein Geistermahl entdecken, von diesen Geistern, ohne sie doch essend oder trinkend zu gewahren, erkennen, daß sie eine Mahlzeit halten. (13)

La descripción del rincón anodino de un hogar burgués pasa a ocupar el centro del universo en este fragmento que sigue los preceptos de la progresiva ampliación de la imagen hasta el plano detalle. Puertas, fundas, toallas, saquitos de lavanda, detalles absolutamente triviales ocupan el centro de la imagen. Poco tiene que ver este marco con los castillos románticos, dignas moradas de excepción de cualquier espectro. Las puertas que se abren hacia la imagen transfigurada en lo banal, están presentes por doquier.

El espacio se reduce cada vez más, se empobrece progresivamente, pierde en profundidad, en connotación, y se acerca a la imagen plana. Al igual que ocurría en *Juana de Arco*, dónde Dreyer renunciaba voluntariamente a las innumerables posibilidades de recreación espacial que ofrece el cine, al sinnúmero de posibilidades

perspectivísticas, para sumir al espectador en el primer plano recalcitrante de un rostro que oculta el mundo, que se apodera de toda la amplitud del encuadre. Encontramos en los escritos de Benjamin la negación del andar como *práctica estética*. Si consideramos que ese *flâneur* recupera incesantemente materiales para su obra y ese es el fin de su paseo, ha pasado por alto demasiadas metáforas, demasiados islotes paradisíacos del lenguaje como para no ser considerado *una rara avis*. Realmente su escritura ahuyenta todo esteticismo, incluido el de *la fealdad hecha belleza*. Ni rastro del motivo apocalíptico en su marcha incansable, de la tan dañina comprensión de la escritura -y de la cultura- como un asunto de sensibilidad. Ni rastro de ese devorador de paisajes que ha dado en nombrarse "creador", del hombre del *meiner Meinung nach...*, del *según mi criterio...*, que incesantemente nos sale al encuentro en su estado de permanente crispación perceptiva. Podríamos citar ejemplos innumerables de dicha crispación, volcada en el andar y el espacio urbano. Como el que sigue:

> Quiero señalar más bien que el andar es un instrumento estético capaz de describir y de modificar aquellos espacios metropolitanos que a menudo presentan *una naturaleza que debería comprenderse y "llenarse de significados", más que proyectarse y "llenarse de cosas"* (la cursiva es nuestra). A partir de ahí, el andar puede convertirse en un instrumento que, precisamente por su característica intrínseca de lectura y escritura simultáneas del espacio, resulte idóneo para prestar atención y generar unas interacciones en la mutabilidad de dichos espacios, para intervenir en su constante devenir por medio de una acción en su campo, en el "qui ed ora" de sus transformaciones, compartiendo, desde su interior, las mutaciones de aquellos espacios que ponen en crisis el proyecto contemporáneo. En la actualidad, la arquitectura es capaz de transformar el recorrido que lleva de la anti-arquitectura al expediente, expandir su propio campo de acción disciplinar hacia campos vecinos, dar un paso más

> en la dirección del recorrido. Las páginas que siguen quieren ser una contribución en dicha dirección. (14)

"Una naturaleza que debería llenarse de significados más que llenarse de cosas". Curiosa desiderata. Para hacer frente a este género de aberraciones del platonismo aplicado, el *flâneur* ha "llenado de cosas" la escritura. Estos pesos muertos la anclan, y le impiden convertirse en una procesión de tules con diccionario de símbolos como la que acabamos de ver y que desgraciadamente es bastante representativa de múltiples escritos que cuentan a ciudades y paseantes entre sus motivos predilectos. Para el *flâneur* la escritura no es pletórica, en ella no tiene lugar la expansión, el estallido del sentido, sino su retraimiento.

También la ciudad de Benjamin es escritura. Con la calle se consumaría

> Diese Revolution der Sprache...
>
> Esta revolución del lenguaje... (15)

Pero no se trata de potenciar la *realización* del artista en su interacción con el medio, de rescatarlo de su torre de cristal y desenrollar la alfombra roja para que transite a gusto por el escenario urbano no sublime para sublimarlo, para cebarlo gracias a una generosa dieta simbólica. La ciudad no es para él ningún espacio de *performances* más o menos simbólicas, y lo que parecen buscar tanto el paseante de Rousseau como el de Benjamin es precisamente vaciar de significados y llenar de cosas el texto.

Todo se va a jugar en el terreno del lenguaje y de la escritura pero no en el del ningún paisaje simbólico. Asistimos a un salto de eje. La escritura no se concibe como un compendio de símbolos. Es, en si misma, en las imágenes concretas que propicia, en los nombres precisos que la constituyen, ya una forma de acción. Según Benjamin la ciudad habría otorgado a todos o casi todos los nombres lo que antes estaba reservado a una clase privilegiada:

> ... entrar en la aristocracia del nombre.

> ... in den Adelsstand des Namens erhoben zu werden. (16)

Entrada que se habría efectuado a través de lo más común, de lo más banal, de los nombres de las calles. Queda entonces abierta la espita por la que afluyen, hacia dominios antes vedados, imágenes y nombres espurios. Se realiza la paradoja de "hacer poesía con motivos no poéticos". Según Benjamin, con Baudelaire, París entra por primera vez en la poesía lírica:

> El "Crépuscule du Matin" es el sollozo de alguien que se despierta imitado en el material de una ciudad...
>
> Der "Crépusule du Matin" ist das im Stoff einer Stadt nachgebildete Aufschluchzen eines Erwachenden... (17)

En *Eihnbanstraße* (*Dirección única*) da cuenta de esa "revolución del lenguaje". En esta calle de una sola dirección la escritura es transfigurada. Se ocupa en este breve libro-pasquín de las "unscheinbaren Formen" (formas inaparentes, poco vistosas) enfrentadas a "die anspruchsvolle universale Geste des Buches" (el pretencioso gesto universal del libro):

> La construcción de la vida reside en este momento mucho más en la fuerza de los hechos que de las convicciones. Y de hechos que casi nunca y en ninguna parte se han convertido en fundamento para las convicciones. Bajo estas circunstancias una verdadera actividad literaria no puede pretender desarrollarse en el marco literario -esto es más bien la expresión habitual de su infructuosidad-. La eficacia literaria significativa sólo puede realizarse en el riguroso intercambio entre hacer y escribir; tiene que plasmar en octavillas, folletos, artículos de revista y carteles publicitarios las formas inaparentes [insignificantes] que se corresponden mejor con su influencia en colectividades activas que el pretencioso gesto universal del libro. Sólo este lenguaje inmediato demuestra estar a la altura de las actuales circunstancias. Las opiniones son al gigantesco mecanismo de la vida social lo que el aceite a las máquinas; uno no se pone delante de una turbina y la inunda de lubricante. Se inyecta un poco en roblones y junturas ocultas que es preciso conocer.

> Die Konstruktion des Lebens liegt im Augenblick weit mehr in der Gewalt von Fakten als von Überzeugungen. Und zwar von solchen Fakten, wie sie zur Grundlage von Überzeugungen fast nie noch und nirgend geworden sind. Unter diese Umständen kann wahre literarische Aktivität nicht beanspruchen, in literarischem Rahmen sich abzuspielen -vielmehr ist das der übliche Ausdruck ihrer Unfruchtbarkeit. Die beduetende literarische Wirksamkeit kann nur in strengem Wechsel von Tun und Schreiben zustande kommen; sie muß die unscheinbaren Formen, die ihrem Einfluß in tätigen Gemeinschaften besser entsprechen als die anspruchsvolle universale Geste des Buches in Flugblättern, Broschüren, Zeitschriftartikeln und Plakaten ausbilden. Nur diese prompte Sprache zeigt sich dem Augenblick wirkend gewachsen. Meinungen sind für den Riesenapparat des gesellchaftlichen Lebens, was Öl für Maschinen; man stellt sich nicht vor eine Turbine und übergießt sie mit Maschinenöl. Man spritzt ein wenig davon in verborgene Nieten und Fugen, die man kennen muß. (18)

Recordemos el epígrafe que encabeza *Deutsche Menschen* (*Personajes alemanes*), epígrafe que bien podría encabezar toda la obra de Benjamin. Libro en el que se recupera literatura epistolar considerada *menor* -una vez más la "forma inaparente"-, de grandes hombres (Kant, Goethe,...) y que al mismo tiempo resume bastante acertadamente el gesto de su escritura, en oposición al "pretencioso gesto universal del libro". Acaso no debe toda escritura que se precie saber volver una y otra vez sobre un mismo gesto, ser víctima de un tic flagrante y monótono que se manifiesta en la forma del motivo recurrente. El epígrafe del que hablamos dice así:

> De honor sin gloria/ De grandeza sin brillo/ De dignidad sin premio.
>
> Von Ehre ohne Ruhm/ Von Gröβe ohne Glanz/ Von Würde ohne Sold. (19)

"Die kleine Forme" (la pequeña forma o la forma inaparente) de la que acabamos de hablar, en las que su escritura descansa y reincide, encuentra aquí una formulación suficientemente exacta.

Ni gloria ni brillo ni recompensa otorga esta marcha extravagante.

La futilidad, la banalidad, la ausencia de intención, el abandono, una nada profana y casi doméstica, son las atmósferas que cubren esta ciudad imaginaria con nombre real: París, Berlín, Moscú…

> En el *flâneur*, al que su ociosidad conduce a través de una ciudad imaginaria de pasajes…
>
> In dem Flaneur, den sein Müβiggang durch eine imaginäre Stadt von Passagen trägt…
>
> (20)

No resulta satisfactoria ni creíble, pero si paradójica, la difundida versión de un Benjamin cuya escritura sería fundamentalmente poética y evocadora. Es decir, el primado de la estética o imperio de la forma, en el que todo contenido, en nombre de lo absoluto del arte, es secundario. Todo lo contrario, es su prosaísmo, como en el caso de Robert Walser o de Kafka lo que llama la atención. Va más allá del estéril tira y afloja entre forma y contenido, entre estetas y moralistas, que finalmente se refugian en idéntica imagen. Al igual que decía de los de Walser, lo que lloran sus personajes también es prosa:

> Was sie weinen, ist Prosa.
>
> Lo que lloran, es prosa. (21)

Prosaísmo que ha de ser entendido también como la merma voluntaria del potencial simbólico o connotativo de la escritura y del lenguaje. Más que alumbrar significados, interpretaciones, proceden estos paseantes a un *entumecimiento* de la imagen. Esta manifestación de lo literal no tiene que ver con ninguna vocación monosémica.

Pese a todo, la ciudad se ha convertido en la actualidad en el lugar de la deriva sugerente, del gesto pretencioso. No ha seguido precisamente los pasos que dictaba esa *calle de dirección única*. En una función pretendidamente poética malgasta el concepto casi todas sus fuerzas. Se convierte a una molicie aristocrática e inoperante. Es entonces cuando pierde toda su efectividad como imagen y puede

decirse que prolifera. La ciudad prolifera y otro tanto le ha ocurrido a Benjamin, prolífico suministrador de citas sugerentes.

Como bien decía Pessoa,

> La celebridad es irreparable. (22)

Quizá no se presta la suficiente atención al papel fundamental de lo superficial en su obra, y se le cita en muchas ocasiones de manera tendenciosa, como si de un gurú se tratase. Paradójicamente en esta cualidad tan denostada, la *superficialidad*-que no debe ser confundida con formalismo o esteticismo-, está escondido gran parte del valor de la escritura. Todas las dimensiones se han agolpado en una sola, en la superficie plana de una imagen aparentemente fútil. No tiene sentido pensar que Benjamin quisiera ocultar entre el arabesco de la forma la claridad del pensamiento. Una vez más como en Dreyer, lo que se nos aparece es todo. No tenemos que ejercer de perros de presa porque la presa se nos ofrece, se nos da, se nos entrega sin resistencia. Y entonces llega el desconcierto. Porque quizás, como escribía Benjamin de Hoffmanstahl, esa presa no sea comible (*eßbar*), no sea digerible.

Al parecer seguimos creyendo, perennes coetáneos de las víctimas de Cagliostro, y pese a todas las cámaras metatextuales que coloquemos dentro de la imagen, en la piedra filosofal, cuya versión más reduccionista adopta la forma de un humanismo *jenseits von Gut und Böse*. Para así continuar leyendo desde la perspectiva traicionera de lo esencial y de lo inefable, de la gran revelación voluntariamente velada, de la solución última preservada en el interior de un laberinto traicionero, sin plantearnos la posibilidad de que quizá no albergue ningún Minotauro.

Cómo redefinir la escritura y, en último término, quizá la cultura misma, una vez que es cuestionada la existencia del Minotauro.

Supongamos que lo único esencial que se postule sea la escritura. No es recomendable aventurarse demasiado con las grandes palabras. Pueden acabar ahogándonos en este estado carencial de prosa en el que nos encontramos. Pues bien, Benjamin era un prosaico. Como lo eran Kafka o Walser. Impidiéndonos desembarazarnos de la imagen o de la palabra concreta, dejándolas sin su más allá. Inmunizando la escritura a través de la perseverancia en lo banal. Lastrándola continuamente. La escritura se nos echa encima. Se amontonan objetos, imágenes, palabras. Un aluvión de imágenes se presenta ante los ojos del paseante y desata en el la necesidad de nombrar y escribir sus nombres antes de perderlas de vista para siempre. El paseante es presa de una extraña fascinación nominalista. Parece hechizado por la superficie-palabra.

Para el *flâneur*, "dar sentido" no es tan sólo trascender mediante la explicación y la interpretación del material textual, la escritura. La respuesta no está en el paraíso de los argumentos intemporales, de las verdades y razones últimas. La escritura y su *gesto* nunca deben ser rebasados del todo. Nunca del todo. No porque el *cómo* determine el *qué*. Pareciendo que el *qué* estuviera más allá de la escritura misma, cuando realmente está igual de dentro que el *cómo*. No hay escapatoria posible. Dreyer encerraba a sus personajes. Todo era reconducido al adentro una y otra vez. En la escritura no hay afuera. Ni el del sujeto, el del yo, ni el del mundo. Parafraseando a Nietzsche, es necesario leer las palabras, *ce monstre délicat*, y no sólo los pensamientos.

Fragmentos de distintas escrituras se lanzan unos contra otros como si fuesen bolas de billar. O acuden civilizadamente. Así ocurre con Walser. El paseante, el *flâneur*, observan ese ir y venir incesante de imágenes que no les pertenecen y sobre las que no puede ejercer la apaciguadora tutela del autor omnisciente. Recorren escrituras ajenas y diversas. Moradores recalcitrantes, no se dejan embargar por ninguna

emoción ni por la melancolía, aún con aquellas imágenes más propicias como podrían ser las de la infancia. Lo cual nos hace pensar que esa infancia no era exactamente la suya. Es decir, que esa infancia no era realmente una infancia sino una forma del afuera, un yo empobrecido:

> Si es verdadera la enseñanza que dice que la sensación no anida en la cabeza, que experimentamos una ventana, una nube, un árbol, no en el cerebro, sino más bien en el lugar en el que la vemos, así estamos también al mirar a la amada fuera de nosotros. Wenn eine Lehre wahr ist, welche sagt, daß die Empfindung nicht im Kopfe nistet, daß wir ein Fenster, eine Wolke, einen Baum nicht im Gehirn, vielmehr an jenem Ort, wo wir sie sehen, empfinden, so sind wir auch im Blick auf die Geliebte außer uns. (23)

La interioridad es incapaz de adueñarse por completo de la imagen. Algo transita en la escritura al margen de la subjetividad.

¿Cuál es el objeto de una escritura del recuerdo si no cumple una función que podríamos denominar *archivística*, si ni tan siquiera aviva la nostalgia o da enseñanzas para la vida? Si no es ni científica ni utópica. En la que carece de importancia el recuperar *fielmente* vivencias pasadas. Es más, si lo que se recupera no ha sido vivido, más allá del breve referente fotográfico: "Niño al lado de la Siegessäule", "Niño durmiendo", "Niño en Tiergarten"...

La escritura no es tan sólo un médium a través del que circulan contenidos. Y no se trata en este caso de ninguna reivindicación formalista.

La crítica o esclarecimiento de un texto no opera únicamente mediante su resolución simbólica. Exige una forma de literalidad. ¿En qué grado permanecemos pegados a la piel del texto -a la escritura precisa, casi al vocablo-? La solución simbólica nos lleva a desembarazarnos rápidamente de la escritura concreta. Realmente homogeneiza todas las escrituras. El problema no es traicionar el pensamiento de un autor. Ni la solución traicionarlo *con estilo*. El problema siempre

es traicionar la literalidad de la escritura. Traicionar las palabras. La escritura de Walter Benjamin se podría definir como

> ... la patria del recuerdo sin nostalgia...
>
> ... die Heimat der sehnsuchtslosen Erinnerung... (24)

Todo es un adentro. Adentro que no debe confundirse con lo íntimo. Lo que se conoce como escritos autobiográficos conforman esa patria. ¿En qué lugar está impregnado el París de *Das Passagen-Werk* (*El libro de los pasajes*) del sentimiento de nostalgia? No emana de él esa esencia tan habitual. Todas las ciudades en su obra están desprovistas de nostalgia (*Sehnsuchtlos*) y de atmósfera (*Stimmunglos*). ¿Qué ha sido del Sena, al que apenas se menciona? ¿Qué ha sido de los amantes que se besan en sus puentes?

Es necesario prestar atención. Una vez más Benjamin habla indirectamente de su propia obra, aludiendo en este caso a la de Hofmannstahl:

> Si hay para la singular frialdad, para la distancia respecto a la vida de sus obras una expresión es ésta: han mostrado, en la más extrema y en la más sublime condensación toda la materia de sus modelos, pero no son verdaderamente asimilables. Son, si se puede decir así, nutritivas, pero incomibles. Comer significa: incorporar. Se puede nombrar su genio con una palabra: citacional.
>
> Und wenn es für das eigentümlich Kühle, die Lebensferne seiner Sachen irgend einen Ausdruck gibt so ist es dieser. Sie haben alle Stoffe ihrer Urbilder in äußerster und sublimiertester Verdichtung aufzuweisen, aber es fehlt ihnen die wahre Assimilierbarkeit. Sie sind, wenn man so sagen darf, wohl narhaft nur nicht eßbar. Essen nämlich heißt doch: sich einverleiben. Und einzuverleiben ist nur weniges was Hofmannstahl schrieb. -Man könnte sein Genie mit einem Wort... zitierend nennen. (25)

Si en ese camino es el libro de la vida el que se va escribiendo, en escasa medida es, hablando con propiedad, el de *su* vida.

Pero no son líneas o bellos pasajes el objeto de la citación. Se citan los lugares menos impactantes de la obra, allí dónde desaparecen todos los preciosismos del lenguaje, allí dónde la escritura se hace insípida y se ausenta del lenguaje cualquier atisbo del yo gesticulante, del esteta-moralista. Desaparecen todas las huellas de un lenguaje y de una escritura cuya más alta función sería la de expresar el impacto, el choque del yo con el mundo. No encontramos ni liliputienses ni superhombres. Pero tampoco la alabanza de las pequeñas-grandes virtudes de lo humano. En resumidas cuentas, la escritura desposeída del cobijo del carácter. Recordemos a Pessoa:

> Omar tenía una personalidad; yo, afortunada o desgraciadamente, no tengo ninguna. (26)

El hombre, el centro, el protagonista, desaparece. No gracias a una delegación teológica. Y el protagonismo pasa a las cosas, pero no se trata del mundo ni del universo, no es la naturaleza orgánica, no es el todo, sino un montón de fragmentos que no constituye la antítesis de ningún gran relato ni su frustración -recordemos que tanto la *Schneewitchen* (*Blancanieves*) de Walser como las "Eves octogenaires" (Evas octogenarias) de Baudelaire siguen viviendo, por la eternidad sometidas al tiempo, no se han detenido o consumado en la eterna juventud del mito o de la fábula; han sufrido una deformación que, sin embargo,

> ...no conduce nunca a la muerte, sino que hace perenne el declive...
>
> ...führt sie niemals in den Tod, sondern verewigt den Untergang... (27)

de estos habitantes del mito y de la fábula-; tampoco se trata de ninguna recidiva de saber metatextual.

Un amasijo, a medias fosilizado, es el que crea la imagen-fuente en la que se origina la obra. No hay posibilidad de *purificación* -ni postmoderna ni de otro signo- de las imágenes. La cultura está en todo momento, prescindiendo de cualquier noción de decadencia, por lo tanto supongámosla esplendorosa, cercana al *Xanadú* de Kane. Todo olvido es puramente coyuntural. Es imposible desembarazarse de ninguna

imagen. Y la memoria es, allí dónde ignora en el sentido profundo *el petit affaire privé*, un vertedero de imágenes, que no pueden ser definitivamente sublimadas ni mucho menos asimiladas por la psique, ni convertidas en un alimento sólo a medias digerido por el yo. Una escritura inasimilable, indigerible, renuente.

El paseante no responde al concepto romántico del creador. Ajeno a lo inconmensurable y a lo infinito, al ánimo exaltado y a la totalidad orgánica, a lo sugestivo, al sentimiento y más afanado con las superficies que con el fondo de las cosas.

Un referente interpretativo muy habitual respecto a la obra de Benjamin ha sido y es el siguiente: es la obra de un suicida -judío además y víctima del régimen nazi-. Consecuentemente, porque en su escritura se inscribía una tristeza sin consuelo, hizo estallar su obra en fragmentos. Sin embargo esta opinión no merece demasiado crédito. Aunque sólo fuese porque la escritura tiene aristas que desanimarían por completo el ímpetu eruptivo de la vida. Consideremos lo que escribía Borges de Voltaire, para distanciar su *Micromegas* del *Gulliver* de Swift:

> Swift, hombre de amargura esencial, quería que *Los viajes de Gulliver* fueran un alegato contra el género humano; intelectualmente Voltaire se propuso lo mismo, pero algo había en él que propendía al regocijo y a la dicha y que, por fortuna para nosotros, hizo del alegato una burla espléndida. (28)

La obra de Benjamin no es la continuación de la tristeza por otros medios.

Hay que distanciarla de cualquier exégesis impertinente desde la amargura esencial. Es probable que su obra también despertase en él pensamientos que le eran desconocidos. Será por tanto una determinación procedimental el desdramatizar su escritura. Determinación poco científica y, finalmente, es cierto, indemostrable, quizá no tan alejada de aquel célebre y expeditivo contrapunto al razonable "del paraíso no puedo hablar porque no estuve allí" que el mismo Mandeville ofrecía

cuando aludiendo al *Cordero de Escita*, al híbrido de dos reinos, al animal con raíz sostenía:

> He comido de ese fruto, aunque fuera prodigioso, pero se muy bien que Dios es sorprendente en sus obras. (29)

Dicho cordero no pertenece a los dominios de lo irracional ni a los de la fe, ni tan siquiera a los de lo propiamente fantástico. Su existencia o no, no se dirime en estos terrenos. Es, como la Venecia de Miklos Szentkuthy, un dogma que interfiere no con ninguna necesidad naturalista, sino con el bestiario conformado por la suma de imágenes de una escritura. Tras el concepto están siempre latentes y acechantes seres no menos imposibles que el dicho cordero.

(1) Benjamin, Walter; *Illuminationen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, pág. 349-35
(2) Benjamin, W.; *op. cit.*, pág. 351
(3) Benjamin, W.; *op. cit.*, pág. 351
(4) Rousseau, Jean Jacques*; Oeuvres complètes* Vol. I, Paris, Gallimard, 1959, págs. 1046-1047
(5) Walser, Robert; *Der Spaziergang*, Paris, Gallimard, 1987, pág. 68
(6) Meister Eckhart; *Deutsche Predigten und Traktate*, München, Carl Hansen Verlag, pág. 226
(7) Walser, R.; Testimonio recogido en el folleto conmemorativo publicado por Suhrkamp Verlag, con motivo del 100 aniversario del nacimiento del autor
(8) Benjamin, W.*; Gesammelte Schriften*, Band VI, Frankfurt am Main, Suhrkamp,1985, pág. 56
(9) Walser, R.; *Der Spaziergang*, pág. 22
(10) Benjamin, W.; *op. cit.*, pág. 349
(11) Meister Eckhart; *Deutsche Predigten*, Stuttgart, Reklam, 2001, pág. 49
(12) Benjamin, W.; *op. cit.*, pág. 349
(13) Benjamin, W.; *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000, págs. 84-85
(14) Careri, Francesco; *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, pág. 27
(15) Benjamin, W.*; Das Passagen-Werk*, Band I, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1982, pág. 650
(16) Benjamin, W.; *op. cit.*, pág 650
(17) Benjamin, W.; *Gesammelte Schriften*, Band I.2, Frankfurt am Main, Suhrkamp,1974, pág. 586
(18) Benjamin, W.; *Einbahnstraße*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1955, págs. 7-8
(19) Benjamin, W.; *Deutsche Menschen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp,
(20) Benjamin, W.; *Das Passagen-Werk*, Band II, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1982, pág. 969
(21) Benjamin, W.; *Illuminationen*, pág. 351
(22) Pessoa, Fernando; *Libro del Desasosiego*, Barcelona, Seix Barral, 1984, pág. 38
(23) Benjamin, W.; *Einbahnstraße*, pág. 21
(24) Benjamin, W.; *Gesammelte Schriften*, Band VI, pág. 124
(25) Benjamin, W.; *op. cit.*, pág. 145
(26) Pessoa, F.; *Libro del desasosiego*, pág. 46
(27) Benjamin, W.; *op. cit.*, pág. 114
(28) Borges, Jorge L.; Prólogo a *Micromegas* de Voltaire, Madrid, Siruela, 1986, págs. 9-10
(29) Benedeit y Mandeville; *Libros de Maravillas*, Madrid, Siruela, 2002, pág. 241

Exagerons pas!

No exageremos!

J. L. Godard

J'ai bien plus que des preuves, j'ai l'évidence

Tengo más que pruebas, tengo la evidencia

J. J. Rousseau

I. La escritura

1.1. La imagen-fósil

En la obra de Robert Walser, el paseante camina sumido en sus ensoñaciones y ocupado con sus visiones. Su tiempo, el tiempo en que consuma el paseo, es el de un eterno domingo. Tiempo en el que no es el autor, sino el lenguaje, el que tiene la precedencia en el relato:

> Leamos tranquilamente lo que el lenguaje sigue contando allí dentro.
>
> Lesen wir ruhig, was die Sprache darin weitererzählt. (1)

Relato que incluso a veces entra en liza con el narrador:

> ... y el relato discute conmigo sobre qué cosa era más dulce...
>
> ... und die Erzahlung streitet mit mir über den Punkt, was süßer gewesen sei...(2)

También del *Passage de Lorette*, de la patria del *flâneur*, decía Benjamin que el tiempo se había detenido en una perenne tarde de domingo. El domingo, que, como explicaba Walser, deja de ser un día más de la semana, arrancado del calendario y pasa a ser el domingo *de la escritura*:

> Por lo demás en un parque siempre es realmente domingo, pues la atmósfera es siempre un poquitín melancólica, y lo melancólico evoca vivamente el hogar; en realidad domingos solo hemos tenido en casa, donde fuimos niños. Los domingos tienen algo indefiniblemente paterno-infantil. (3)

Pero pronto descubrimos que la infancia que recorre estos textos al modo de escritos escolares de Fritz Kocher (4), es vieja de siglos. Esta saturada de imágenes y de escrituras y escasa de naturaleza. Los sonidos que llegan al paseante tienen siempre algo de inactual, de antiquísimo:

> Dejémosla hablar ahora a ella [a la descripción] en su exuberante lenguaje de otros tiempos... (5)

El paseo que aparentemente parece consumarse en un escenario de actualidad naturalista, pronto da cuenta de su excéntrica condición:

> De todas partes llegaba el resonar de antiguos lamentos del pobre y sufrido pueblo. Espíritus de cautivadoras vestiduras surgían altos, dulces, de formas nítidas.
>
> Aus allen Seiten drangen uralte Klagen leidenden, armen Volkes tönend daher. Geister tauchten in entzückenden Gewändern groß, weich, gestaltenhaft auf. (6)

Pero esta emergencia de antiguas escrituras se consuma sin nostalgia. Recuérdese que el paseante ha negado toda filiación con esas imágenes. No es él el que se entusiasma y apasiona, sino la descripción misma:

> De este modo habla la descripción, es cierto: una descripción entusiasmada,apasionada. (7)

Recordemos la definición que del paseante daba Hölderlin como aquel que va

> ... hacia la fuente de la primitiva imagen.
>
> ... vom Quell des ürsprunchliches Bild. (8)

La imagen ha dejado de ser arropada por el símbolo, ha perdido su favor, y se encuentra súbitamente librada a sí misma. Seres que han perdido su paisaje, que han abandonado la eterna juventud del mito y a los que vemos envejecer. Contemporáneos y primitivos al mismo tiempo, como la ciudad que los alberga:

> [A Baudelaire] no le movía, como movía los sueños de Hugo, la visión arqueológica de la catástrofe. Para él lo antiguo debía surgir de repente, tal una Atenas de la cabeza de Zeus incólume, de una incólume modernidad
>
> Ihm [Baudelaire] war die archäologische Ansicht der Katastrophe wie sie den Träumen Hugos zugrunde lag, nicht die eigentlich bewegende. Ihm sollte die Antike mit einem Schlag, eine Athene aus dem Haupte des unversehrten Zeus, aus der unversehrten Moderne steigen. (9)

Por su parte, Benjamin acostumbraba a fosilizar la imagen contemporánea, a petrificarla. Convertida en inactual al ser recuperada como fósil, como la planta disecada que forma parte de un herbario:

> ... en la alegoría es la "facies hippocratica" de la historia la que se ofrece a la mirada del espectador como un paisaje primitivo, petrificado.
>
> ... liegt in der Allegorie die faccies hippocratica der Geschichte als erstarrte Urlandschaft dem Betrachter vor Augen. (10)

Imagen que quizá más que contemporánea casi es cotidiana. Lo cotidiano, convertido en cita, en imagen-proverbio, arrancado del flujo inaparente de la vida:

> Potencias sísmicas han almacenado esa masa de vidrio, de conchas, de esmalte, en la que se entrelazan tinteros, vapores, anclas, columnas de mercurio, sirenas... la presión de miles de atmósferas, bajo la cual se escalona, encabrita y apremia todo un mundo de imágenes.
>
> Seismische Kräfte haben dies Massif von Glasfluß, Muschelkalk, Emaille aufgetürmt, in dem die Tintenfässer, Dampfer, Anker, Quecksilbersäulen und Sirenen ineinanderstecken... der Druck von tausend Atmosphären unter dem all diese Bilderwelt sich drängt und baümt und staffelt... (11)

La expresión épica -"las potencias sísmicas"- que encontraría su crédito en lo humano, resulta desconcertante si es referida a lo inanimado: vidrio, conchas, esmalte...

En la escasamente privada memoria de este paseante surgen imágenes de lo ya sido, de escrituras pasadas. Imágenes en las que entra por un instante antes de abandonarlas para siempre, antes de que venga la lluvia y las difumine.

Los personajes de las obras de Walser o de Benjamin recuerdan a los restos de dinosaurios y otros animales antiquísimos que han sido recompuestos y se exponen en los museos. Son seres anacrónicos y comparten el destino de ser escritos con palabras de un tiempo que ya no es el suyo. Entre ellos y el espacio al que han sido arrojados no existe ninguna connivencia. Ni siquiera la connivencia de lo paródico. La parodia es una procedimiento de adaptación, de doma de lo anacrónico, y en el caso que nos ocupa no se produce ningún tipo de adaptación. Estos personajes

atraviesan el relato en continua incongruencia con el medio. Como no se da ningún tipo de confluencia con el espacio circundante, ningún anclaje, dicho espacio no puede convertirse en *paisaje*. Por eso, como los descubridores de tierras ignotas, han de empezar por el principio, por *dar nombre*.

Los pasajes son interregnos, puertas o umbrales, vasos comunicantes, cuya existencia niega toda fragmentación definida, todo encasillamiento definitivo de los seres de la fábula en sus respectivas tradiciones. Tanto en la obra de Walser como en la de Benjamin continuamente se producen fugas, escapes, y *Blancanieves* irrumpe en una escritura que pone en duda continuamente su congruencia como fábula, o los preceptos místicos comparecen y se entregan en un mundo *sin Dios*. En este mundo de nada sirven las clasificaciones, los compartimentos estancos, la consoladora diacronía. Todo se confunde en un Babel al que ni siquiera le es dado portar la huella de los tiempos heroicos y de los grandes dramas humanos. En el no confluyen razas y lenguas, sino escrituras.

Enfrentarse a las obras como quien visita una exposición de animales extinguidos hace siglos. ¿Qué imagen nos es dado recuperar? Definitivamente nosotros hemos sido expulsados de ella.

(1) Walser, R.; *Liebesgeschichten*, Zürich, Suhrkamp, 1978, pág. 14
(2) Walser, R.; *op. cit.*, pág. 16
(3) Walser, R.; *Vida de poeta*, Madrid, Alfaguara, 1990, pág. 52
(4) Autor ficticio de la obra de Robert Walser *Los cuadernos de Fritz Kocher,* Valencia, Pre-Textos, 1998
(5) Walser, R.; *op. cit.*, pág 46
(6) Walser, R.; *Der Spaziergang*, pág. 134
(7) Walser, R.; *Vida de poeta*, pág. 46
(8) Hölderlin, Friedrich; *Poemas de la locura*, Madrid, Hiperión,1988, pág. 87
(9) Benjamin, W.; *Gesammelte Schriften*, Band I,2, pág. 590
(10) Benjamin, W.; *Gesammelte Schriften*, Band I,1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, pág. 343
(11) Benjamin, W.; *Über Haschisch*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972, pág. 36

1.2. No hay espejo al borde del camino

En la conformación de esta *Denkbilder* (imagen-pensamiento), marcada por el destiempo, se renuncia de manera explícita al *espejo al borde del camino:*

> ... de suerte que mi pintura parezca más una forma de pintar a espaldas de la naturaleza que delante de ella. (1)

Pero queda una forma de realismo, subsidiaria del peso desmedido de lo concreto. Lo concreto lo abarca casi todo. La escritura está plagada de formas concretas entre las que se cuentan pasajes, panoramas imperiales o columnas de la victoria, y de nombres propios. Lo que ha sido relegado es la interioridad. Lo interior -el alma- se manifiesta únicamente a través de lo menos trascendente, de lo más común, de lo banal. Es incapaz de elevarse, de deshacerse del objeto preciso, está

> ... muerta a todos los grandes movimientos...
>
> ... morte à tous les grands mouvements... (2)

El alma se ha convertido en una cosa y a la topografía del objeto adapta el paseante sus pasos, las palabras, la escritura en definitiva. Un amasijo de imágenes sobre las que no incide la fuerza vivificadora del sentimiento. Aquel que contempla estas imágenes en el recuerdo es víctima de la embraguez ("der Rausch"). Embriaguez que poco tiene de orgiástico. También en este caso la escritura expresa el alma, pero un alma devenida representación de un objeto inanimado

Juan Benet en su ensayo *La construcción de la Torre de Babel*, sobre la pintura homónima de Brueghel, escribía:

> Por tratarse en apariencia de la representación de un objeto inanimado y pese a la gran curiosidad que la torre ha despertado en todas las épocas, cabe sospechar que el maestro quiso dejar de lado, para este caso, su talento dramático con el fin de obtener y legar una minuciosa descripción del edificio en un clima de frontal serenidad. (3)

El alma del paseante es representada como si de un objeto inanimado se tratase. Se alza ante sus ojos, objeto, en toda la frontalidad de una imagen plana.

El camino en Rousseau y la calle en Benjamin efectúan ese recorrido rodeados por el interior atestado de imágenes que es nombrado "el alma", en la que los vastos espacios de la espiritualidad han debido ceder ante los precisos límites del objeto. ¿Dónde han ido a parar las *violencias* del lenguaje? No hay heroicidad alguna en el alma-herbario de Rousseau. Lo épico ha desaparecido. La única violencia deriva de una contención supuesta, de una obstrucción de las relaciones lógicas de causa-efecto: Gregor Samsa debería de estar espantado, atónito, horrorizado; Inger debería de estar transfigurada y alabar a Dios y no a la vida.

Se trata de comunicar por extenuación y no por plenitud: la monotonía, la imagen encerrada en márgenes cada vez más estrechos -las cuatro paredes en *Ordet*, la casa en *La metamorfosis*, los pasajes de París en *El libro de los pasajes*- donde redundan los motivos, dónde apenas hay acontecimientos y el argumento es magro y la imagen reincide y es perezosa.

Posteriormente se hablará de lo concreto y de su peso en los autores que nos ocupan. Pero en este caso lo concreto ha de entenderse desvinculado de toda veleidad naturalista. El paseante no actúa como filtro de un entorno, sino que es el lugar en el que aflora el recuerdo. Un recuerdo inundado de imágenes que han alcanzado lo críptico a fuerza de evidencia y concreción. El naturalismo retrocede ante lo concreto, deslegitimado por la frontalidad de una montaña de concreciones, igual que en las películas, en las que el villano titubea y da un paso atrás ante la fuerza moral que vislumbra en el héroe.

(1) Walser, R.; *Vida de poeta*, pág 160
(2) Rousseau, J. J.; *Oeuvres complètes*, Vol I, Paris, Gallimard, pág. 1068
(3) Benet, Juan; *La construcción de la torre de Babel*, Madrid, Siruela, 1990, pág. 11

1.3. Manifiesto del paseante

El paseante solitario de Rousseau ejecuta su paseo y su escritura en un estado de *desprendimiento*, término cuya dimensión procedimental o metódica no hay que subestimar. Igual de relevante al menos que su significación moral lo es la lingüística:

> Todo ha terminado para mí sobre la tierra. Ya nadie puede hacerme ni bien ni mal. No me queda nada más que esperar ni que temer en este mundo, y heme aquí tranquilo en el fondo del abismo, pobre mortal infortunado pero impasible como el mismo Dios... Habiéndome propuesto describir el estado habitual de mi alma en la más extraña posición en la que pueda encontrarse un mortal, no he visto ninguna manera más sencilla ni más segura de ejecutar esta empresa que llevar un registro fiel de mis paseos solitarios y de las ensoñaciones que los llenan...
>
> Tout est fini pour moi sur la terre. On ne peut plus m'y faire ni bien ni mal. Il ne me reste plus rien à esperer ni à craindre en ce monde, et m'y voila tranquille au fond de l'abyme, pauvre mortel infortuné, mais impassible comme Dieu même... Ayant donc formé le projet de décrire l'état habituel de mon ame dans la plus étrange position où se puisse jamais trouver un mortel, je n'ai vu nulle maniére plus simple et plus sure d'executer cette entreprise que de tenir un regître fidelle de mes promenades solitaires et des rêveries qui les remplissent... (1)

El paseante declara que los avatares del mundo ya no pueden afectarle en lo más mínimo, y que va a dedicar sus últimas jornadas al examen de su alma insensible. Rousseau contrapone en este particular manifiesto del *promeneur solitaire* el trabajo de recuerdo que había guiado *Las Confesiones* con aquel cuyo fruto fueron *Las Ensoñaciones...* Se anuncia una escisión en el centro mismo de escritura del recuerdo. El alma será incapaz de elevarse, de trascender la superficie de los objetos, de efectuar los grandes movimientos hacia lo sublime:

> Estas hojas pueden ser consideradas como un apéndice de mis *Confesiones*, pero ya no les otorgo este título no sintiendo nada más que decir que pueda merecerlo. Mi corazón se ha purificado bajo el peso de la adversidad y encuentro apenas sondeándolo con cuidado, restos de inclinaciones reprehensibles. ¿Qué me quedaría por confesar cuando todos los afectos terrestres han sido arrancados?... Mi alma muerta a todos los grandes movimientos sólo puede ser afectada por objetos sensibles.
>
> Ces feuilles peuvent donc être regardées comme un appendice de mes *Confessions*, mais je ne leur en donne plus le titre ne sentant plus rien à dire qui puisse le mériter. Mon coeur s'est purifié à la coupelle de l'adversité, et j'y trouve à peine en le sondant avec soin quelque reste de penchant réprehensible. Qu'aurois-je encore à confesser quand toutes les affections terrestres en sont arrachées?... Mon ame morte à tous les grands mouvements ne peut plus s'affecter que par des objets sensibles... (2)

Lo que va a contar, adelanta al lector, deberá ser considerado banal, intrascendente. Es inevitable pensar en la declaración de intenciones que hacía Benjamin en *El libro de los Pasajes:*

> No voy a desvelar nada precioso, ni apropiarme de ninguna fórmula espiritual. Sino los harapos, los desechos...
>
> Ich werde nichts Wertvolles entwenden und mir keine geistvollen Formulierungen aneignen. Aber die Lumpen, den Abfall... (3)

La escritura del paseante no aspira a lo sublime. Al contrario de la "confesión", en cuyo trasfondo se adivina siempre el ideal. Toda *confesión* es un careo con el ideal y con la culpa. Se levanta sobre estos dos pilares. Pero la "ensoñación" (rêverie) como forma de rememoración desconoce tan firmes asientos. La noción misma de "acto" que pueda ser enjuiciable le es desconocida. Pensemos en la obra de Walser o en la de Benjamin. ¿Dónde encontramos propiamente un "acto"? Sabido es que éste es la culminación de una voluntad, y en este caso la *Eigenwillen* parece haberse esfumado. Todo es tentativa o encuentro.

(1) Rousseau, J.J.; *Oeuvres complètes*, Vol I, págs. 999, 1002
(2) Rousseau, J. J.; *op. cit.*, págs. 1000, 1068
(3) Benjamin, W.; *Das Passagen-Werk*, pág. 574

1.4. Lo inutil

El paseante de *Las Ensoñaciones...* era consciente de la inutilidad de su actividad, de lo fútil de su obstinación ordenadora, de la *bizarrerie* de su empresa:

> Si, la razón me permite, me prescribe incluso entregarme a toda inclinación que me atrae y que nada me impide seguir; pero no me enseña porqué esa inclinación me atrae, y que atractivo puedo encontrar en un vano estudio hecho sin provecho, sin progreso y que, viejo chocho, ya caduco y torpe, sin soltura, sin memoria, me devuelve a los ejercicios de la juventud y a las lecciones de un escolar.
>
> Oui, sans doute la raison me permet, me prescrit même de me livrer à tout penchant qui m'attire et que rien ne m'empêche de suivre; mais elle ne m'apprend pas pourquoi ce penchant m'attire, et quel attrait je puis trouver á une vaine étude faite sans profit, sans progrès, et qui, vieux, radoteur, déjà caduque et pesant, sans facilité, sans mémoire, me raméne aux exercices de la jeunesse et aux leçons d'un écolier. (1)

También Benjamin manifestaba claramente la conciencia de su *bizarrerie* -de la extravagancia de su escritura- de una forma muy semejante a como lo había hecho Rousseau:

> Lo que para otros son desviaciones, son para mi los datos que determinan mi ruta. Sobre los diferenciales de tiempo que para otros perturban las grandes líneas de la investigación, levanto mi reino.
>
> Was für die anderen Abweichungen sind, das sind für mich die Daten, die meinen Kurs bestimmen. -Auf den Differentialen der Zeit, die für die anderen die "groβen Linien" der Untersuchung stören, baue ich meine Rechnung auf. (2)

Igual que el paseante de Walser sabía de la excentricidad de su vestimenta:

> ... llevaba puesto un desaliñado traje estival de color amarillo claro, unos zapatos de baile ligeros, un sombrero intencionadamente feo, absurdo, atrevido, para no hablar de la total ausencia de un cuello duro normal... El traje tenía, de algún modo, ciertos aires de Italia meridional... Usado en Nápoles, me hubiera procurado cierto éxito. Pero en la

> sensatísima y comedidísima Alemania parecía despertar más recelo que confianza y más antipatía que simpatía. ¡Qué atrevido y fantasioso era yo a los veinte años! (3)

El inútil vagabundeo del que hace gala contagia de su carácter a la relación que entabla con las cosas, de la que queda excluido el vínculo de la utilidad:

> ... aquel andariego sin tregua, esa especie de vagabundo alegre, satisfecho y libre de preocupaciones... se entretenía muchísimo observando atentamente toda esa gran variedad de cosas que iban desfilando ante sus ojos. (4)

Y, como en el caso del coleccionista descrito por Benjamin,

> ... hace de la transfiguración de las cosas su tarea. Le ha caído en suerte la tarea de Sísifo, quitar a las cosas su carácter de mercancía mediante la posesión... Liberar a las cosas de la servidumbre de ser útiles.
>
> ... er macht die Verklärung der Dinge zu seiner Sache. Ihm fällt die Sisiphoausgabe zu, durch seinen Besitz an den Dingen den Wahrencharakter von ihnen abzustrefen... Die Dinge von der Fron frei sind nützlich zu sein. (5)

La renuncia a lo útil por parte del paseante no tiene nada que ver con la crítica de una concepción utilitaria de la existencia, ni con ninguna pretensión *aristocratizante*. Esta renuncia tal y como se manifiesta por ejemplo en Rousseau, responde a la voluntad de romper la continuidad entre la imágen y la subjetividad. Que de su reino vegetal quedasen excluidos "pócimas y emplastos", era manifestación de la firme voluntad de renunciar a todo lo referido al "interés del cuerpo":

> ... desde el momento en que se mezcla un motivo de interés o de vanidad, sea para ocupar un puesto o para hacer libros, desde el momento en que sólo se aprende para instruir, en que sólo se herboriza para convertirse en autor o profesor, todo este dulce encanto se esfuma, sólo se ve en las plantas a los instrumentos de nuestras pasiones
>
> ...sitot quón y mêle un motif d'ntérest ou de vanité, soit pour remplir des places ou pour faire des livres, sitot quón ne veut apprendre que pour instruire, qu'on n'herborise que

> pour devenir auteur ou professeur, tout ce doux charme s'évanouit, on ne voit plus dans les plantes que des instruments de nos passions... (6)

Sólo le quedaba a Rousseau descartar las imágenes correspondientes al interés y a la utilidad en lo referido al reino vegetal:

> Toda esta botica no profanaba mis imágenes campestres: nada les era más ajeno que las tisanas y los emplastos.
>
> Toute cette pharmacie ne souilloit point mes images champêtres: rien n'en étoit plus éloigné que des tisannes et des emplâtres. (7)

Se niega lo útil, no por veleidades elitistas. De todas formas lo útil requiere de la estricta convergencia de un yo y un paisaje. El elogio de lo inútil como crítica al mundo burgués precisa de idéntica confluencia. Pero en el caso que nos ocupa la defensa de "el precioso far niente" no tiene raices ni nostálgicas ni contemplativas. El *flâneur* no es un bohemio ni posee en su disposición la justificación del sabio en actitud contemplativa. En él lo inutil es precisamente la ley de su vagabundeo. No extraer utilidad alguna de los objetos que encuentra en su camino equivale a dejarlos permanecer en ese *estado de gracia* en el que se representa la aparente ausencia de sentido, equivale a privarlos de todo porqué, a convertirlos en una mera palabra. El rechazo de lo útil no es un medio para otros logros, sino que pasa a ser un fin. Lo inútil es un límite.

(1) Rousseau, J. J.; *Oeuvres complètes*, Vol I, pág. 1061
(2) Benjamin, W.; *Das Passagen-Werk*, pág. 570
(3) Walser, R.; *Vida de poeta*, pág. 185
(4) Walser, R; *op. cit.*, pág. 153
(5) Benjamin, W.; *op. cit.*, pág. 271
(6) Rousseau, J. J.; *op. cit.*, pág. 1069
(7) Rousseau, J.J.; *op. cit.*, pág. 1064

1.5. El alma sin intimidad

El *promeneur* se ocupará de narrar, de describir el estado de su alma. El alma se convierte en un interior -"der innerliche Mensch" (1) -, del que paradójicamente el sentimiento se postula ausente y esta ausencia se convierte en dogma. Retomemos las palabras del paseante de Robert Walser:

> La tierra tornó hacia el sueño; yo mismo me había convertido en un interior y paseaba como por un interior; todo lo exterior fue olvidado y todo lo hasta entonces comprendido se hizo incomprensible.
>
> Die Erde wurde zum Traum; ich selbst war ein Inneres geworden und ging wie in einem Innern herum. Alles Äuβere verlor sich und alles bisher Verstandene war unverständlich. (2)

Para referirse al alma convertida en calle y vacunada contra la nostalgia, Benjamin cita -con ligeros retoques- a Leon Deubel:

> "Creo... en mi alma: la Cosa"
>
> "Je crois... à mon âme: la Chose" (3)

El alma-cosa, el alma insensible, el alma vegetal, galería de imágenes que inspiran el relato, es propuesta por Rousseau como el objeto de estudio último, quizá el definitivo y el mayor divertimento para su ocioso paseante solitario, sumido en sus ensoñaciones y para el *flâneur* que recorre las atestadas calles de esta inusual pinacoteca en un estado de embriaguez.

La necesaria inversión conceptual derivada de esta privación obstinada de espiritualidad a lo espiritual por antonomasia, dará origen a conceptos como el de "iluminación profana", o a la desorientación y a la errancia en estos parajes de las figuras tradicionales de la mística. Estas formas de escritura a destiempo, desplazadas que no marginales, son el núcleo de las obras que nos ocupan.

Al no ser el yo, la subjetividad, la que imponga su ley y al tener que someterse al estricto yugo de las cosas al realizar su actividad, necesariamente "el creador"

deberá ser sustituido por otra figura mucho menos laboriosa, "el ocioso", aquél que ya no crea ni produce imágenes, sino que es abordado por ellas en el recuerdo:

> Me salieron al encuentro varios cerros con castillos ruinosos sobre sus altas espaldas. (4)

Se puede decir que este alma no alberga sentimientos, no es su morada. Lo único que acoge son imágenes. Continuamente se establece esa distancia infranqueable entre la imagen rememorada y el sentimiento que debería asociarse a ella. La imagen del recuerdo aparece disociada de sus vínculos con la subjetividad. La recreación de una subjetividad no es la meta del recuerdo. No es a ella a quien debe alimentar. Las imágenes, desprovistas de la cálida pátina del sentimiento y de la evocación, sólo pueden volver sobre sí mismas una y otra vez. Si el rememorante se aventura a entrar en ellas, se sentirá extranjero en su propia casa. La imagen le da a entender mansamente que allí no se le ha perdido nada.

(1) Walser, R.; *Der Spaziergang*, pág. 138
(2) Walser, R.; *op. cit.*, pág 136
(3) Benjamin, W.; *Das Passagen-Werk*, Band I, pág. 53
(4) Walser, R.; *Vida de poeta*, pág. 152

1.6. El ocioso

El *promeneur* se ha entregado sin ningún reparo a la ociosidad. No desde el rendimiento del trabajo sino desde la inutilidad reconocida de su ocupación se dirige a los hombres y consuma su escritura. El erudito y el sabio, productores de saber, han sido sustituidos por el *ocioso*:

> Qué era esta felicidad y en qué consistía su disfrute. Permitiré a todos los hombres de este siglo adivinarlo gracias a la descripción de la vida que allí llevaba. El precioso *far niente* ... la ocupación deliciosa y necesaria de un hombre que se ha entregado a la ociosidad.
>
> Quel étoit donc ce bonheur et en quoi consistoit sa jouissance? Je le donnerois à déviner à tous les hommes de ce siécle sur la description de la vie que j'y menois. Le precieux *far niente*... l'occupation délicieuse et nécessaire d'un homme qui s'est dévoué à l'oisivété. (1)

Benjamin diferenciaba los conceptos de "Erfahrung" y "Erlebnis" -que se acostumbra traducir respectivamente por "experiencia" y "vivencia"-, definiendo a la primera como "el fruto del trabajo", y calificando a la segunda de "fantasmagoría del ocioso".

Esta derivación del motivo místico del abandono de si, parece tener como fin el llenarse de objeto más que de divinidad. La inversión se produce en este segundo movimiento, no la espiritualidad sino las cosas pasarán a ocupar ese espacio vaciado. Los paseantes se han *vaciado* de sí para llenarse de objetos, de las imágenes de las cosas: plantas comunes, vajillas, teléfonos, columnas, medias, jardines, figuritas de madera. Ese interior se convierte en el espacio en el que son expuestos.

Algo del orden de la fascinación y del empecinamiento se apoderan del *flâneu*r y del paseante solitario, del hacedor de enciclopedias, del *nombrador* cuya mirada recae sobre el nombre en primera instancia para vaciarlo y proceder a continuación a su

relleno. Este proceso de vaciado de imágenes, como quien elabora un molde que será ofrecido a la memoria, materia que adoptará este forma, es recurrente tanto en la obra de Benjamin como en *Las Ensoñaciones...* Procedimiento de conversión de la imagen-concepto, cargada de todas las connotaciones posibles ("naturaleza", "ciudad", "calle" o "vegetal"...) en un molde hueco, en una superficie.

La ociosidad del paseante es la condición requerida para que tenga lugar el "sueño de vigilia", concepto tomado de la mística, que aquí define el espacio de imágenes en el que se afinca la escritura y que en cierta manera se opone a la experiencia como raigambre del texto:

> La calle conduce al que callejea a un tiempo desaparecido (...) Aquella embriaguez de anamnesis, en la que el *flâneur* va por la ciudad...
>
> Den Flanierenden leitet die Straße in eine entschwundene Zeit... Jener anamnestische Rausch, in dem der Flaneur durch die Stadt zieht... (2)

Dicha condición, requerida por su vagabundeo y por la escritura que en él encuentra su material, se opone a toda forma instituida de éxito. No es el ocio del burgués acomodado ni tampoco el del aristócrata, ni siquiera el del bohemio. Todas ellas formas *fructíferas* del ocio desde el momento en que sirven para afianzar -de formas bien distintas pero igual de efectivas-, en su tiempo, en su época, a aquel que las consuma. El *flâneur* sin embargo es un ocioso porque así lo requiere su ser completamente anacrónico. De algún modo su ocio es *absoluto*. No se justifica ni como postura crítica -enfrentada al pragmatismo de una época- ni como recidiva patrimonial ni como consecuencia del éxito económico. No alberga en sí la tensión de lo antitético. Es ocioso a la manera en que lo sería un Guillermo Tell que por algún veleidoso azar se encontrase de súbito sentado en el *Kaiserpanorama*.

Para apreciar en su justeza este último ejemplo recordemos que Walser nunca hizo de su *Blancanieves* una parodia. Esta puntualización es fundamental.

(1) Rousseau, J. J.; *Oeuvres complètes*, Vol I, pág. 1042
(2) Benjamin, W.; *Das Passagen-Werk*, pág. 524

1.7. En busca del tiempo perdido

Es cierto que todos los paseantes que nos ocupan caminan de alguna manera *à la recherche du temps perdu*. Pero ese tiempo perdido no es exactamente el propio. Todos honran a una memoria que es contingente y antinatural. Artificiosa y privada de espontaneidad. Expeditiva: Rousseau elimina de un plumazo para estos usos la casi totalidad del reino natural, tras haberse desembarazado de los otros dos reinos y reducido la naturaleza a la forma de un vegetal. Benjamin efectúa un reduccionismo semejante sobre el espacio urbano.

Volvamos a la magdalena de Proust y a como desde entonces la ingesta de recuerdo no ha dejado de crecer. Otro comenzar había sido ya el de las "plantas comunes" de Rousseau. Pero menor fue la cautela de muchos de sus epígonos.

> Creo haber observado que hoy, quiero decir, en los días que podemos llamar nuestros, los recuerdos están de moda.
>
> Ich meine beobachtet zu haben, daβ heute, in den Tagen, die man die unsrigen nennen kann, Erinnerungen gleichsam Mode sind. (1)

-escribía Robert Walser-. Y no se equivocaba. Él que, como decía Jesús Aguirre, fue un sabio administrador de silencio (2), reconocía fácilmente los habitáculos de los charlatanes. Qué habría opinado Walser de la fluida verborrea de Careri y de sus artistas del "espacio antrópico":

> En la actualidad podríamos construir una historia del andar como forma de intervención urbana, que contiene los significados simbólicos de aquel acto creativo primario: el errar en tanto que arquitectura del paisaje, entendiendo por "paisaje" el acto de transformación simbólica, y no sólo física, del espacio antrópico... La ciudad descubierta por los vagabundeos de los artistas es una ciudad líquida, un "líquido amniótico" donde se forman de un modo espontáneo los "espacios otros", un archipiélago urbano por el que caminar navegando a la deriva: una ciudad en la cual los "espacios del estar" son como las islas del inmenso océano formado por el "espacio del andar" (3)

El consumo de magdalenas ha proliferado. Cada *hombre de cultura* parece poseer la suya propia, particular, privada, rebosante de evocación, íntima *à pleurer*.
¿Pero tan privada era la de Swann? ¿O la del *promeneur solitaire*? Rousseau afirma que, al contrario de lo que había querido mostrar en *Las Confesiones*, éste recuerdo de ahora, el de *Las Ensoñaciones...*, poco tiene que ver con lo biográfico, con lo íntimo. Las "experiencias de su edad" parecen serle ya de poca utilidad. En este sentido escribía Rousseau acerca

> ... de ciertos estados de ánimo que no se refieren sólo a los acontecimientos de mi vida sino a los objetos que me han sido más familiares durante esos acontecimientos. De tal manera que no podría recordar uno de esos estados sin sentir al mismo tiempo modificar mi imaginación de la misma manera que lo eran mis sentidos y mi ser cuando lo experimentaba.
>
> ... de certains états d'ame qui ne tiennent pas seulement aux evenements de ma vie mais aux objets qui m'ont été les plus familiers durant ces événements. De sorte que je ne saurois me rappeller un de ces états sans sentir en même tems modifier mon imagination de la même maniére que l'étoient mes sens et mon être quand je l'éprouvois. (4)

Los objetos de la ciudad en Benjamin o de la naturaleza en Rousseau cumplen el papel de desencadenantes del recuerdo, pero de un recuerdo que ya no se refiere a la vida privada del individuo, ni siquiera a la *memoria histórica* si se entiende ésta como el compendio archivístico de supuestas imágenes *significativas* y acontecimientos *clave* -en gran o pequeña escala- del siglo. Es un recuerdo tercamente preciso en el rescate de lo insignificante, y de éste no cabe esperar salvación alguna:

> Todos mis recorridos de botánica, las diversas impresiones de lo local de los objetos que me han llamado la atención, las ideas que me ha provocado, los incidentes que se han mezclado, todo esto me ha dejado impresiones que se renuevan por el aspecto de las

plantas herborizadas en esos mismos lugares. Ya no volveré a ver esos bellos paisajes, aquellos bosques y lagos, bosquecillos, peñascos, montañas, cuya apariencia siempre me ha emocionado: pero ahora que ya no puedo recorrer esas gratas regiones, sólo tengo que abrir mi herbario y de inmediato soy transportado a ellas. Los fragmentos de las plantas que he recogido bastan para recordarme todo ese magnífico espectáculo. Este herbario es para mí un diario de herborizaciones que me hace revivir aquellos paseos con un nuevo encanto y produce el efecto de una óptica que los pintaría nuevamente ante mis ojos.

Toutes mes courses de botanique, les diverses impressions du local des objets qui m'ont frappé, les idées qu'il m'a fait naitre, les incidentes qui s'y sont mêlés, tout cela m'a laissé des impressions que se renouvellent par l'aspect des plantes herborisées dans ces mêmes lieux. Je ne reverrai plus ces beaux paysages, ces forets, ces lacs, ces bosquets, ces rochers, ces montagnes, dont l'aspect a toujours touché mon coeur: mais maintenant que je ne peux plus courir ces heureuses contrées je n'ai qu'à ouvrir mon herbier et bientôt il m'y transporte. Les fragments des plantes que j'y ai cueillies suffisent pour me rappeler tout ce magnifique spectacle. Cet herbier est pour moi un journal d'herborisations qui me les fait recommencer avec un nouveau charme et produit l'effet d'une optique qui les peindroit derechef à mes yeux. (5)

Esta "óptica" determina lo rememorado. Deja su marca indeleble sobre la suma de imágenes a las que se denomina "recuerdo". La mirada del *bucklichte Männlein* (el hombrecillo jorobado) cumple en Benjamin la función de dicha óptica. Que poco tiene que ver con ningún punto de vista *subjetivo*.

El *temps perdu* no es en este caso el (auto)biográfico. Las imágenes no son ordenadas temporalmente, diacrónicamente. No reconstruyen una vida, una *trayectoria* vital. El paseo no es simplemente una andar marcha atrás en el tiempo, siguiendo las huellas de una vida. El *flâneur* no va tras las huellas del alma, sino tras las de las cosas.

(1) Walser, R.; *Liebesgeschichten*, Zürich, Suhrkamp, 1978, pág. 215
(2) Aguirre, Jesus; "Silencio es oro", Artículo publicado en el diario *El País* el 9 de Agosto de 1990
(3) Careri, Francesco; *Walkscapes*, págs. 20-21
(4) Rousseau, J. J.; *Oeuvres complètes*, Vol I, pág. 1128
(5) Rousseau, J. J.; *Op. Cit.*, pág. 1073

1.8. ¿Qué se ha hecho del paisaje?

Este interior al que venimos refiriéndonos y que parece anunciarse como *paisaje*, no alcanzará nunca el estado de plenitud de la imagen y de la escritura que el paisaje representa. No irá más allá de un conjunto de fragmentos ensamblados bajo la forma de un diccionario, el *Dictionnaire de Botanique* (*Diccionario de Botánica*) o *El libro de los Pasajes*. La escritura prescinde de la creación de *universos de sentido*, de los también llamados "paisajes", prescinde de las ciudades privadas hechas a imagen y semejanza de lo orgánico. Actúa con cautela, consciente de que

> Hay escondida *en el lenguaje* una mitología filosófica que irrumpe de nuevo a cada instante, por cauto que pueda ser uno. (1)

Rousseau no era un hacedor de paisajes, más acertadamente se le podría considerar un destructor de lienzos o de imágenes. Sustituye la plenitud y la viveza del paisaje por el fragmento descontextualizado, por el componente disecado de un herbario. Podemos creer que hubiese compartido de forma esencial el credo de Pessoa:

> No creo en el paisaje. Sí. No lo digo porque crea en "el paisaje es un estado de alma" de Amiel, uno de los buenos momentos verbales de la más insoportable interioridad. Lo digo porque no creo. (2)

Lo que la escritura sitúa ante nuestra mirada como objeto de contemplación, no se deja convertir en morada. No es habitable. Dónde situarnos en un París que no es sino una mezcla de citas, escaso de arquitecturas ante las que perfilar nuestros cuerpos si excluimos los pasajes, aunque también estos tienen más de nombre que de paisaje. Cómo habitar en un cajón lleno de medias o en los ribetes que decoran las piezas de una vajilla, o en el rincón del estrecho pasillo en el que se encuentra el teléfono, o en los contornos de una planta. Rousseau no nos ofrece los vastos espacios, los bosques misteriosos o sublimes o los páramos terroríficos pero cómodas habitaciones para el alma. Tan sólo los contornos precisos de una planta común, la forma figurativa exacta del vegetal, del

> Cuerpo organizado dotado de vida pero privado de sentimiento
>
> Corps organisé doué de vie et privé de sentiment (3)

¿No ha ardido casi completamente París en la obra de Benjamin si de la *ville lumière*, de la *ville de l'amour* sólo se ha decidido conservar la arquitectura de unos pasajes a medio camino entre el aquende y el allende. Si su nombre no nos procura ya melancolía ni nostalgia. Si no se deja asimilar y en el fondo repele toda tentativa de apropiación, de hermandad nostálgica en el nombre.

Si de ella ha desaparecido la escritura habitual, si las palabras que la nombraban han sido sustituidas por otras en el seno del relato, si ya no encontramos en ella los lugares reconocibles, si ha sido desposeída de sus símbolos.

Georg Simmel definía el paisaje como *forma* enfrentada a la naturaleza entendida como un todo. El "sentimiento del paisaje" habría nacido en un momento histórico muy preciso. Simmel lo asocia por lo tanto a una cambio radical en la formalización del elemento natural:

> Innumerables veces caminamos a través de la naturaleza salvaje y percibimos, con los más diversos grados de la atención, árboles y aguas, praderas y campos de trigo, colinas y casas y los miles de cambios de la luz y las nubes; pero por el hecho de que prestemos atención a esto en particular o de que también veamos conjuntamente esto y aquello, aún no somos conscientes de ver un "paisaje". Antes bien, precisamente tal contenido aislado del campo visual ya no puede encadenar nuestro sentido. Nuestra consciencia debe tener un nuevo todo, unitario, por encima de los elementos, no ligado a su significación aislada y no compuesto mecanicamente a partir de ellos: esto es el paisaje. Si no me equivoco, raramente se ha puesto en claro que el paisaje aún no está dado por el hecho de que toda suerte de cosas estén extendidas unas junto a otras sobre un trozo de la corteza terrestre y sean contempladas inmediatamente. Intentaré explicar desde algunas de sus presuposiciones y formas el peculiar proceso espiritual que a partir de todo esto produce por primera vez el paisaje. (4)

No obstante en Benjamin el *Landschaft* (paisaje) se ha convertido en un *Stadtschaft*, concepto al que difícilmente hace justicia la expresión "paisaje urbano". Quizá el término "paisaje" esté ineludiblemente ligado a la naturaleza, y en toda tentativa traslaticia arrastrará su huella.

Tampoco en esta ocasión -como sostenía Simmel respecto a la naturaleza y a su vínculo con el paisaje- se trata de un fragmento de ciudad al que simplemente se le ha impuesto un marco. El *Stadtschaft* se situa en un estrato distinto al de "la ciudad", entendida como concepto en el que se aunan naturalismo y símbolo bajo el régimen de lo orgánico. Y también en este caso el "sentimiento del paisaje" poco tiene que ver con la subjetividad. La ciudad en Benjamin es una *Nebenerde*. Es la imágen que ha venido a reemplazar en la pared a las montañas y a los verdes prados, a las tierras yermas y a los lagos misteriosos.

(1) Nietzsche, Friedrich; *El paseante y su sombra*, Madrid, Siruela, 2003, pág. 19
(2) Pessoa, F.; *Libro del desasosiego*, Barcelona, Seix Barral, 1984, pág. 52
(3) Rousseau, J. J.; *Oeuvres complètes*, Vol. IV, Paris, Gallimard, 1969, pág. 1245
(4) Simmel, Georg; *El individuo y la libertad*, Península, Barcelona, 1986, pág. 175

1.9. La lucha contra el símbolo y el empobrecimiento del espacio de imágenes

Buena parte de *Las Ensoñaciones...* son combustible y en sus páginas están negados los paisajes habituales correspondientes a los tres reinos naturales. La batalla quijotesca del paseante parece librarse contra el simbolismo del paisaje. Sin descanso, vemos continuamente *arder* paisajes; el paisaje *infernal* asociado al reino mineral:

> El reino mineral no tiene en sí nada de amable ni de atrayente; sus riquezas encerradas en el seno de la tierra parecen haber sido alejadas de las miradas de los hombres para no tentar su codicia. Están allí como de reserva para servir un día de suplemento a las verdaderas riquezas que están más a su alcance y por las que pierde el gusto a medida que se corrompe. Entonces es necesario que recurra a la industria, la pena y el trabajo como socorro para sus miserias; hurga en las entrañas de la tierra, va a buscar en su centro con riesgo para su vida y a expensas de su salud bienes imaginarios en lugar de los bienes reales que ella le ofrecía por sí misma cuando sabía disfrutarla. Huye del sol y del día que ya no es digno de ver; se entierra vivo y hace bien, no mereciendo ya vivir a la luz del día. Allí abajo, canteras, simas, forjas, hornos, yunques, martillos, humo y fuego, sustituyen a las dulces imágenes de los trabajos campestres. Los rostros macilentos de los desgraciados que languidecen en los infectos vapores de las minas, negros herreros, horribles cíclopes, es el espectáculo de las minas, que reemplaza, en el seno de la tierra, al verdor y a las flores, al cielo azul, a los granjeros amorosos y a los trabajadores robustos en la superficie.
>
> Le régne minéral n'a rien en soi d'aimable et d'attrayant; ses richesses enfermées dans le sein de la terre semblent avoir été éloignées des regards des hommes pour ne pas tenter leur cupidité. Elles sont là comme en réserve pour servir un jour de supplément aux véritables richesses qui sont plus à sa portée et dont il perd le goût à mesure qu'il se corrompt. Alors il faut qu'il appelle l'industrie, la peine et le travail au secours de ses miséres; il fouille les entrailles de la terre, il va chercher dans son centre aux risques de sa vie et aux dépends de sa santé des biens imaginaires à la place des biens réels qu'elle

lui offroit d'elle-même quand il savoit en jouir. Il fuit le soleil et le jour qu'il n'est plus digne de voir; il s'enterre tout vivant et fait bien, ne méritant plus de vivre à la lumière du jour. Là, des carriéres, des gouffres, des forges, des fourneaux, un appareil d'enclumes, de marteaux, de fumée et de feu, succedent aux douces images des travaux champêtres. Les visages haves des malheureux qui languissent dans les infectes vapeurs des mines, de noirs forgerons, de hideux cyclopes, sont le spectacle que l'appareil des mines substitue, au sein de la terre, à celui de la verdure et des fleurs, du ciel azuré, des bergers amoureux et des laboureurs robustes, sur sa surface. (1)

O un reino animal asociado a la finitud, a la nada del cuerpo y a la muerte:

El estudio de los animales no es nada sin la anatomía; gracias a ella aprendemos a clasificarlos, a distinguir los géneros, las especies. Para estudiarlos por sus costumbres, por sus caracteres, sería necesario tener pajareras, viveros, habitáculos para las fieras; sería necesario forzarlos de alguna manera a permanecer reunidos a mi alrededor. No tengo ni el gusto ni los medios de mantenerlos en cautividad, ni la agilidad necesaria para seguir sus pasos cuando están en libertad. Sería necesario estudiarlos muertos, desgarrarlos, deshuesarlos, hurgar en sus entrañas palpitantes. Qué aparato horroroso un anfiteatro anatómico, cadáveres malolientes, carnes lívidas y babosas, sangre, intestinos repugnantes, vapores pestilentes. ¡No será aquí dónde Jean Jacques irá a buscar su divertimento!

L'étude des animaux n'est rien sans l'anatomie; c'est par elle qu'on apprend à les classer, à distinguer les genres, les espéces. Pour les étudier par leurs moeurs, par leurs caractères, il faudroit avoir des voliéres, des viviers, des ménageries; il faudroit les contraindre en quelque manière que ce put être à rester rassemblés autour de moi. Je n'ai ni le goût ni les moyens de les tenir en captivité, ni l'agilité nécessaire pour les suivre dans leurs allures quand ils sont en liberté. Il faudra donc les étudier morts, les déchirer, les desosser, fouiller à loisir dans leurs entrailles palpitantes! Quel appareil affreux qu'un amphithéâtre anatomique: des cadavres puans, de baveuses et livides

> chairs, du sang, des intestins dégoûtants, des squelettes affreux, des vapeurs pestilentielles! Ce n'est pas là, sur ma parole, que J. J. ira chercher ses amusements (2)

Rousseau es evidente, está hablando del símbolo y postulando un estricto régimen de imágenes. Está descargando el nombre -"naturaleza"-, de connotaciones *no deseadas*, proscribiendo del relato ciertos motivos, ciertos paisajes. Recordemos aquel escritor polaco que suscitaba en el buen paseante de Walser indignación y aburrimiento, y como también el frívolo paseante se proponía descargar de determinados símbolos e imágenes la escritura:

> Aquel producto polaco me resultaba demasiado sentimental y lúgubre. Cuervos negros y más cuervos negros; lágrimas, lágrimas y más lágrimas volaban y corrían por el colosal relato deprimiendo, oprimiendo y graznando atrozmente ... Aquella historia monstruosa, inaudita, tragicoide y negricórvida era, en cualquier caso, lo más opuesto a mis gustos. Das polnische Produkt kam mir allzu Sentimental un düster vor. Schwarze, schwarze, nochmals schwarze Raben; Tränen, Tränen und nochmals Tränen flogen und rannen in der kolossalen Novelle drückend, pressend, krächzend, schauerlich herum... Die ungeheure, unerhörte, tragödienhafte rabenschwarze Geschichte war jedenfalls durchaus gegen meinen Geschmack. (3)

Hemos podido ver como en Rousseau la naturaleza queda reducida a un reino vegetal fuertemente estilizado, pero en absoluto estetizante, y del que se ha excluido lo utilitario y las "entrañas palpitantes". Al igual que Benjamin expulsará a los hombres de su ciudad excluye Rousseau el reino mineral y el reino animal -del reino de los hombres él mismo había sido desterrado-. Rousseau crea con un trazo voluntariamente tosco, ajeno al matiz, al detalle, y determina el espacio de imágenes sobre el que se va a levantar su escritura, a través de una merma de las posibilidades evocadoras, de una doma de lo simbólico. Y a través de este espacio de imágenes menguado sin conmiseración reconstruirá su memoria, erigirá el recuerdo. No a partir de lo abierto y de lo pleno, de la riqueza de imágenes, sino de un espacio

de formas muy empobrecido. Hemos visto cómo había desestimado los reinos animal y mineral por su cualidad de incentivar lo patético, por ser fácilmente reconducidos al dominio de las miserias humanas y asociables con imágenes infernales o con la muerte, en fin, por su potencia paisajística y dramática. Desde luego es mucho más difícil desencadenar todo este recorrido metafórico si el objeto de identificación es una planta común, un vegetal.

Rousseau tras trazar esa suerte de gramática de la imagen, ha encerrado la escritura que debe dar cuenta del recuerdo dentro de unos límites casi asfixiantes, muy precisos. Y sobre este espacio voluntariamente empobrecido levantará su memoria. Desde la más grande pobreza o escasez de imágenes. La vida que se rememora no queda puntuada ni apuntalada por grandes acontecimientos, en el sentido de *significativos*, de desencadenantes de múltiples consecuencias. Este recuerdo no trae *acontecimientos*, procede a la inversa, en lugar de desgajar el acontecimiento desde la imagen, aboca en la rigidez intransitiva de una estampa. En lugar de desplegarse en la evocación, la imagen se entumece.

El procedimiento es muy similar al utilizado por Benjamin con la ciudad, la merma voluntaria del espacio evocador, tras haberlo encaminado a la frialdad y a la asepsia, pero no a la fácil asepsia de los espacios metálicos de un hospital sino buscándola, por ejemplo, en la acogedora casa burguesa con su madera y su porcelana.

Es decir, el desencadenante de la rememoración es un objeto casi frígido que dificulta -podríamos decir que impide- la proyección y la prolongación de la subjetividad a través de él.

(1) Rousseau, J. J.; *Oeuvres complètes*, Vol. I, pág 1066-1067
(2) Rousseau, J. J.; *op. cit.* pág. 1068
(3) Walser, R.; *Liebesgeschichten*, págs. 74-75

1.11. Otl Aicher y la cafetera de Aldo Rossi

Lo que en estas obras se consuma está en las antípodas del amable lugar de la ciudad -o de la naturaleza- en el que el alma es reconfortada, pues fácilmente puede apropiárselo.

El personaje al que le sobreviene el recuerdo es el *flâneur* o el *promeneur solitaire*. Ninguno de los dos desdeña ciertos antídotos o posibilidades contrapuntísticas que le son ofrecidas para contrarrestar la sobredosis de símbolo que ha dado en identificarse con el concepto mismo de "cultura". En este entendimiento de la cultura como panteón de símbolos, el objeto -pongamos por caso la ciudad- es abordado siempre bajo la égida de la bondadosa evocación. El símbolo, que sería un término a manipular con suma precaución ha adquirido no obstante la funcionalidad de un multiusos. Sirve, en las cosas del lenguaje, para salir de cualquier apuro.

Es probable que Otl Aicher se enfrentase firme e instintivamente a esta tendencia, mientras lanzaba contra la *luz simbólica* del sol todo el contingente de luces artificiales:

> ... la luz no del sol, sino de una bombilla, desde que existe el foco hay luz del aquende, luz sin valor simbólico.
>
> ... das licht nicht der sonne, sondern der glühbirne. seit es den strahler gibt, gibt es diesseitiges licht, licht ohne symbolwert. (1)

Recordemos el desprecio que le merecía la cafetera *de diseño*, la cafetera-símbolo de Aldo Rossi. El "útil inútil" tal y como él lo llamaba. Aicher insinuaba al mismo tiempo con discreción que aquella cosa que inocentemente se tiene entre las manos, como un inocuo objeto que destacaría por su originalidad, ha de conformar al usuario a su imagen y semejanza. Maravillosa inversión del principio divino. Ahora es la cosa la que lleva la batuta. Y el sujeto el que se *objetomorfiza*. Así la cafetera

de Aldo Rossi se convierte por derecho propio en todo un acontecimiento moral.

Ciertamente y como decía Benjamin,

> ... la moral nunca surge en el lugar dónde lo esperan las convenciones.
>
> .... entspringt dann die Moral nie an der Stelle, wo man nach Konventionen sie erwartet. (2)

(1) Aicher, Otl; *die welt als entwurf*, Berlin, Ernst & Sohn,1992 pág. 33
(2) Benjamin, W.; *Angelus Novus*, Frankfurt am main, Suhrkamp, 1988, pág. 381

II. La ciudad

2.1. La ciudad modesta

El espacio que recorre el *flâneur* es reconocible en la forma de una ciudad. Se trata de una colección de imágenes poco dispuestas a pactar con el símbolo.

Ni con la utopía. ¿Dónde está el autor "mesiánico" que algunos ven en Benjamin? El *espíritu de la utopía* es dudosamente rastreable en su obra. En realidad de este *flâneur*, supuesto portador de buenas nuevas se podría decir lo mismo o algo muy próximo a lo que Walser decía de su Simón, que con inconcebible apetito deseaba ser paje. (1)

Dónde está la ciudad ideal, representación, imagen de un mundo mejor, la *ciudad del sol*, en una escritura descaradamente gris, sin brillo y *sans éclat*.

Creada por la mano del hombre sería lo que la luz artificial a la natural -la naturaleza-. Y, en lo que atañe a la escritura es justamente ese estado carencial el que hace de la ciudad un depósito precioso de imágenes. La ciudad tiene un gran poder prosaico. En muchas ocasiones se ha hecho y se hace de ella un remanente de juegos florales en los que el estilo es concebido únicamente como lenitud. Bajo su nombre aún hoy se sigue honrando no ya a la naturaleza, sino al poblado idílico; con la calle no al camino, sino a la idílica calle asfaltada de la villa.

Según otra concepción recurrente que ya parece haber alcanzado el rango cuasi natural del silogismo la ciudad no solo es *paisaje*, sino *paisaje de la memoria*, espacio del recuerdo. De la memoria que nos impide reincidir, que nos permite perseverar en la humanidad de lo humano o de la memoria que preserva la integridad del yo, recuperando *sus* vivencias. El recuerdo va más allá de un realismo de base naturalista, más allá del concepto de fidelidad a lo pasado y del cometido ejemplificador desde el momento en que se convierte en una escritura. Aquellos que se arrogan la función de detentadores de la memoria, deberían considerar la posibilidad de que no esté incluida por completo en el *petit* o en el *grand affaire*

privé que ellos *han experimentado*. Y no a causa de la óptica dudosa -subjetividad ineludible del rememorante-, no a causa de los factores subjetivos de distorsión, sino porque en todo momento se deja intuir una férrea gramática del recuerdo, la "óptica" de la que hablaba Rousseau que es verdaderamente algo más que *buena memoria* y que la tan manida *subjetividad*. Porque ésta última atribuye al hombre un lugar en las cosas del lenguaje que este está muy lejos de ocupar. No hay que sobrevalorar los poderes de la subjetividad o de la interioridad. Recordemos las palabras de Lévi-Strauss:

> ... creo que es significativo el hecho de que ni siquiera tengo la sensación de haber escrito mis libros. (2)

Y la modesta escritura de Robert Walser. Recordemos ahora un fragmento de la carta que el paseante escribió a Frau Bandi:

> A veces me veo a mí mismo como una figura onírica, como un personaje quimérico. No vivo, y, sin embargo, estoy vivo... El buen sol brilla dentro de mi cuarto, sobre la mesa, sobre el papel de escribir, en la punta de mi nariz y de la pluma con que escribo estas necias palabras. ¿Verdad que también comparte la opinión de que el mundo es fabulosamente bello?... Yo mismo me considero más un tipo bueno, tonto y honesto, que malo, listo y ambiguo, más ingenuo que taimado, más recto que torcido y, por desgracia, más insignificante que importante o connotado.
>
> Ich komme mir manchmal wie eine Traumgestalt oder Phantasiefigur vor. Ich lebe nicht und bin dennoch lebendig... Die liebe Sonne scheint mir ins Zimmer hinein, auf den Tisch, auf das Schreibpapier, an die Nasenspitze und an die Federspitze mit der ich diese unklugen Worte schreibe. Nicht wahr, Sie sind doch eigentlich auch der Meinung daβ die Welt entzückend schön ist... Mich selber halte ich für einen eher guten, dummen ehrlichen, als schlechten, schlauen und zweideutigen Kerl, für eher treuherzig als gänzlich abgefeimt, für mehr grad als krumm und für leider eher bedeutungslos als wichtig und bedeutend. (3)

Qué debemos entender por "modesta", cuando hablamos de la ciudad. El término no hay que encaminarlo de inmediato al registro de las virtudes y los vicios. Sino, como bien dice Walser, hacia la quimera. La modesta quimera, la *Traumstadt*. El sueño no abismático de la cultura, cuando nada en apariencia es menos dado a la modestia que los sueños.

(1) Nos referimos al protagonista del cuento de Walser titulado "Simón. Una historia de amor" en *Historias de amor*, Madrid, Siruela, 2003
(2) Lévi-Strauss, C.; *Mito y significado*, Madrid, Alianza, 1987 pág. 21
(3) Walser, R.; *Liebesgeschichten*, págs. 76-77

2.2. La ciudad no es un paisaje del alma

Más una y otra vez tenemos que preguntarnos qué lugares de la memoria son ese París y ese Berlín. Ciudades no orgánicas que se han visto reducidas a una colección de nombres y expresiones que sirven de paraguas a otra cosa, a un *tête à tête* con una serie, con un desfile de imágenes. Desfile que describió Benjamin en un fragmento de *Infancia en Berlín...* titulado "Kaiserpanorama" ("Panorama Imperial"):

> No era el menor encanto de las imágenes de viajes que se podían encontrar en el panorama imperial, el que fuese indiferente con cual se empezase la ronda... La música, que más tarde hizo soporífero viajar con las películas, porque corrompe la imagen de la que podría alimentarse la fantasía, no existía en el Panorama Imperial
>
> Es war ein großer Reiz der Reisebilder, die man im Kaiserpanorama fand, daß gleichviel galt, bei welchem man die Runde anfing... Musik, die später Reisen mit dem Film erschlaffend machte, weil durch sie das Bild, an dem die Phantasie sich nähren könnte, sich zersetzt -Musik gab es im Kaiserpanorama nicht. (1)

En estas imágenes, la vida pública o privada del sujeto permanentemente sugerido que recorre las calles de la ciudad es irrelevante.

La ciudad no es un *paisaje del alma*, difícilmente podría encontrarse en ella la nieve de Unamuno, que

> ... había cubierto todas las cumbres rocosas del alma. (2)

No ejerce la función de *metatexto*. Miklos Szentkuthy, húngaro nacido en Budapest en 1908, escribió un libro titulado *A propósito de Casanova* (1939), en el que se proponía una refutación en toda regla de la ciudad-símbolo como evidencia retórica:

> En Venecia llega a casa de un señor de setenta años, el canoso Malipiero. "Llega": podemos afirmar desde ahora que este "llegar" no constituye una simple frase hecha épica, sino que representa un dogma... Venecia no es "una hermosa ciudad", no es un ópalo lleno de paradojas, hecho de Historia y de lagunas llenas de vegetación; Venecia

es la realidad misma... es un dogma cardinal, una realidad inapelable... Hablando de amor no se puede utilizar la palabra "milieu". Venecia no es un trasfondo para el amor. Venecia es el amor mismo. El amor de Malipiero está determinado por el hecho de que las calles de Venecia son estrechísimas y de que las ventanas son enormes, así que el puede ver a su amada con una total comodidad mística. (3)

Tanto la ciudad en Benjamin como la naturaleza de *Las Ensoñaciones...* rehusan ser convertidas en metatextos. Hay algo en ellas de adherente, de literal e intransitivo. Una densidad que, por supuesto, es también del orden del lenguaje. Toda pretendida salida hacia la esfera de lo indecible resultaría baladí. La imagen -ciudad o naturaleza- está firmemente engarzada en el orden profano y sin escapatoria del lenguaje, en su

... Contingencia soberana, mate y elemental... (4)

-como diría Barthes-.

Ni de París ni de Berlín ni de Moscú se recrea una atmósfera. No intuimos la vida por ninguna parte. Igual que en las imágenes del *Kaiserpanorama*, falta la música, la música asociada a la recreación de una atmósfera. Son imágenes planas, sin contexto y sin profundidad, falta el recorrido del espacio urbano para crear la ilusión de un todo. El bullicio supuesto en aquella época a las grandes urbes retratadas no es reflejado, ni su influencia sobre los contemporáneos. Han sido, de algún modo desposeídas de sus fábulas. Pero no para desembarcar en ningún paraiso del realismo cínico o del *desvelamiento*.

(1) Benjamin, W.; *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, pág. 17
(2) Szentkuthy, Miklos; *A propósito de Casanova*, Madrid, Siruela, pág. 51-53
(3) De Unamuno, Miguel; *Paisajes del alma*, Madrid, Alianza, 1979, pág. 13
(4) Barthes, Roland; *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1990, pág. 31

2.3. La ciudad es concreta

"Concreto", del latín *concresco*: hacerse espeso, endurecerse. Benjamin utiliza un término cercano, "erstarren", que significa ponerse rígido, entumecerse, solidificarse, petrificarse.

Lo concreto no se vincula en este caso con el naturalismo o con una vocación objetiva. Se verifica en la escritura, en sus motivos o temas de composición. Si quisieramos aproximarnos al *gesto* de esta escritura, tendríamos el poco depurado, el poco estilizado de las imágenes que se amontonan, que se superponen. El paseante transita entre estas ruinas sin épica y da cuenta de alguno que otro de sus hallazgos. Su empiria no proporciona nada en términos de utilidad, de *experiencia*. Ninguna enseñanza mimetizable, susceptible de aplicación.

Benjamin, también él "fino empirista", eligió la ciudad, ciudades concretas en las que había vivido, Berlín, París o Moscú. Pero como se ha dicho, no para *revivir* acontecimientos en el sentido canónico. A estas ciudades no busca asirlas, aprehenderlas dándoles una atmósfera. Sus ciudades son "astros sin atmósfera", objetos, piezas privilegiadas de una colección:

> En el centro de este mundo de cosas está el más soñado de sus objetos: la misma ciudad de París.
>
> Im Mittelpunkt dieser Dingwelt steht das Geträumteste ihrer Objekte, die Stadt Paris selbst. (1)

La ciudad no es por tanto un lugar *lleno de vida*, sino un objeto, una de las piezas más preciadas para el cazador-*flâneur*, para el coleccionista. Es un *reservoir* de citas, de ruinas de antiguos imperios de la fábula. Pero a diferencia de cualquier Pompeya, princesas y mujeres exuberantes, amadas modélicas, no han conservado su forma, han entrado en el tiempo *pour l'éternité*, seres, al igual que las *Eves* de Baudelaire, "pour l'éternité mûrs". Han dejado de ser *ejemplares*, tanto de bondad como de maldad, y por eso mismo ahuyentan toda nostalgia.

En un texto que Benjamin escribe sobre Hoffman, encontramos indicios de su propia obra. Berlín habría sido para Hoffman el objeto capital, el protagonista de su reflexión :

> ... objeto principal de sus observaciones...
>
> ... ein Hauptgegenstands seines Ansehens... (2)

Benjamin hace especial hincapié en la concreción referencial sobre la que Hoffman levanta la ficción. Y cita como ejemplo un cuento titulado "Öden Haus" . Esta casa vacía

> ... fue realmente una casa en Unter den Linden...
>
> ... das ist in Wircklichkeit ein Haus Unter den Linden gewesen... (3)

Una vez más le es aplicable a él mismo, a su obra y a las figuras que la pueblan y bajo las que él mismo se piensan, la siguiente reflexión:

> Debes haber tenido, dice una de sus figuras a otra, bajo la que él mismo se piensa, un motivo preciso para trasladar a Berlín la escena y nombrar calles y plazas.
>
> "Du hättest", läßt er eine seiner Figuren zu einer anderen sagen, unter der er sich selbst denkt, "bestimmten Anlaß, die Szene nach Berlin zu verlegen und Straßen und Plätze zu nennen". (4)

Un motivo preciso, aquel del que por una parte rechaza las dadivas del naturalismo, entre las que se cuenta la de facilitar la empatía del público -del lector-, al ofrecerle un lugar *posible*, y al mismo tiempo las de la fantasía -que se recrea en mundos imaginarios, completos, regidos por leyes estrictas-. Porque, en este caso, lo concreto no propicia ninguna identificación, y además frena cualquier tentativa fantasiosa. El soñador, el *ensoñado*, no tiene nada que ver con el fantasioso. Toda ficción remite en esta caso a *lo menos exótico*.

No nos será difícil tampoco reconocer en la de Hoffman la pasión de su propio *flâneur*:

> Su pasión es pasear sólo a través de las calles, considerar las formas con las que se encuentra, para en ocasiones imaginar su horóscopo, y más que seguir él al mundo de los espíritus es el mundo de los espíritus el que le persigue a él
>
> Seine Leidenschaft ist es, allein durch die Straβen zu wandeln, die begegnenden Gestalten zu betrachten, ja wohl manchmal in Gedanken sein Horoskop zu stellen... und mehr noch als er die Geisterwelt verfolgt die Geisterwelt ihn. (5)

La ciudad es concreta también en el nombre. Todas las ciudades que aparecen en su obra son reconocibles como ciudades realmente existentes, en las que apunta lo actual, en las que se insinuaría sin dificultad lo autobiográfico, incluso lo sociológico, pero en realidad lo único que en ellas perdura de naturalista es el nombre y algunos nombres de calles o de establecimientos. Más allá nos desconcierta la radical desaparición del *espejo al borde del camino*. La ciudad que recorre la mirada del *flâneur* ha perdido toda la vitalidad.

(1) Benjamin, W., *Angelus Novus*, pág. 205
(2) Benjamin, W., *Gesammelte Schriften*, Band VII.1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, pág. 89
(3) Benjamin, W.*; op. cit.*, pág. 89
(4) Benjamin, W.; *op. cit.*, pág. 90
(5) Benjamin, W.; *op. cit.*, pág. 89

2.4. La ciudad es un astro sin atmósfera

Lo que parecía fascinar a Benjamin de las fotografías de Atget era que representasen antes cualquier patio parisino que los grandes espacios o monumentos característicos. Que no hubiese en ellas *atmósfera*. Que más que mimetizar a la vida, la vida se ausentase de ellas. De la misma manera que fijaba su atención en la fotografía que muestra una hilera de zapatos, con un gesto decididamente walseriano bautizaba sus estudios sobre la obra de Brecht "Versuche" (Tentativas): *Versuche über Brecht*. En este "tentativas" reconocemos la palabra *menor*, vacilante, pudorosa. Benjamin ofrecía en su *Kleine Geschichte der Photographie* (*Pequeña historia de la fotografía*) la siguiente interpretación de las imágenes de Atget y de ese París desierto que era el suyo y en el que sólo aparecen las cosas y los lugares y de nuevo escasamente los hombres:

> Atget pasó casi siempre sin detenerse por delante "de las grandes vistas y de los llamados símbolos". No así por delante de una larga hilera de hormas de zapatos, ni de los patios parisinos dónde desde la mañana hasta la noche los carros de mano permanecen en fila, ni de las mesas de la cena y la desordenada vajilla que se encuentran a miles al mismo tiempo, ni del Burdel de la calle..., nº5, cuyo cinco aparece gigantesco en cuatro lugares distintos de la fachada. Curiosamente, casi todas estas imágenes están vacías. Vacía la Porte d'Arcueil... vacía la suntuosa escalera, vacías las terrazas de los cafés, vacía como es debido la Place du Tertre. No sólo están solitarias sino también sin atmósfera; la ciudad de estas imágenes está vacía como una casa que aún no ha encontrado nuevo inquilino. En estos logros prepara la fotografía surrealista un saludable distanciamiento entre entorno y hombre. Dejó libre el camino a la mirada políticamente educada, en la cual todas las intimidades se derrumbaron a favor de la iluminación, del esclarecimiento del detalle.
>
> Atget ist "an den groβen Sichten und an die sogenannnten Wahrzeichen " fast immer vorübergegangen: nicht aber an einer langen Reihe von Stiefellstein; nicht an den

Pariser Höfen, wo von abends bis morgens die Handwagen in Reih und Glied stehen; nicht an den abgegessenen Tischen und den unaufgeräumten Waschgeschirren, wie sie zu gleicher Zeit zu Hunderttausenden da sind, nicht am Bordell rue ... nº5, dessen Fünf an vier verschiedenen Stellen der Fassade riesengroβ erscheint. Merkwürdigerweise sind aber fast alle diese Bilder leer. Leer die Porte d'Arcueil an den fortifs, leer die Prunktreppen, leer die Höfe, leer die Caféhausterrassen, leer, wie es sich gehört, die Place du Tertre. Sie sind nicht einsam sondern Stimmunglos; die Stadt auf diesen Bildern ist ausgeräumt wie eine Wohnung, die noch keinen neuen Mieter gefunden hat. Diese Leistungen sind es , in denen die surrealistische Photographie eine heilsame Entfremdung zwischen Umwelt und Mensch vorbereitet. Sie macht den politisch geschulten Blick das Feld frei, dem alle Intimitäten zugunsten der Erhellung des Details fallen. (1)

Imágenes que no propician ni la empatía ni la nostalgia. Cuyo público es pálido y glacial:

... ein blasses, eisiges Publikum sehen sie ihren gefährlichen Nummern zu.

... un público pálido y glacial contemplaba sus peligrosos números. (2)

Los peligrosos números del escritor, cuyos espectadores no parecen predispuestos a ningún tipo de comunión sentimental con su titubeante escritura.

Que contribuyen a que el aire sea un poco menos saludable sin resultar significativamente viciado ni nocivo. Lo rememorado por Benjamin participa de esa ausencia de vitalidad, es el fruto de una atmósfera diestramente enrarecida. Pero nunca letal.

Ninguno de sus personajes opera en un contexto preciso. Baudelaire no aparece paseando por las calles de París ni Green entrando en alguna de las numerosas y acogedoras cafeterías parisinas. Nada o muy poco de la mítica ciudad o de sus calles bulliciosas se reconoce en su obra. Quizá sirva como punto de comparación o como comparación anacrónica el *París era una fiesta* de Hemingway, escrito en los años

60 pero que rememoraba el París de los 20. En el caso de Benjamin en ningún momento se trata de *animar* un paisaje. El paseante es en este sentido el anti-protagonista. Nunca se integra en la imagen. No desempeña la gratificante labor de *vivificar* el paisaje.

(1) Benjamin, W.; *Angelus Novus*, pág. 240
(2) Benjamin, W.; *Gesammelte Schriften*, Band VI, pág. 200

2.5. Calle y camino

No es el del *flâneur* el camino grande, el del eterno retorno de la marcha fundacional de Adán y Eva saliendo del paraíso

> ... que compromete hasta el final de los tiempos a la humanidad por el camino del tiempo y de la muerte.
>
> ...qui engage jusqu'à la fin des temps l'humanité sur le chemin du temps et de la mort. (1)

Estos andares ampulosos, *últimos*, le son ajenos:

> En el camino no me topo con nada con lo que no pueda toparse un hombre cualquiera en un camino cualquiera. (2)

El *flâneu*r marcha por un camino sembrado de imágenes que no es el de la vida ni tampoco el de la eternidad.

Los cuerpos no tienen más categoría que las cosas y son arrojados al espacio de la escritura como se arrojaría a un cuerpo inanimado. Evas octogenarias, frutas viejas y arrugadas incapaces sin embargo de incorporar el esperado gesto sublime de lo decadente, son el centro de atracción de la imagen en la obra de Benjamin o de Baudelaire.

El *flâneur* es decididamente un prosaico. Incapaz de recuperar poesía alguna que reclame comunión sentimental, énfasis compartido, la de la gran ciudad o cualquier otra, de insuflarle su ánima a los haces de luz reflejados sobre el pavimento de las calles desiertas tras la lluvia:

> ... su laconismo no es el de la sagacidad, sino el de la sequedad de los viejos frutos, de los viejos rostros humanos
>
> ... ihr Lakonismus [ist] nicht der des Scharfsinns sondern der eingezogenen Trockenheit alter Früchte, alter Menschengesichter. (3)

Benjamin sostenía que el concepto-imagen, la metáfora prolífica del camino estaba exhausto, y había de ceder su lugar a otro, el de la calle.

El camino y la calle apelan a dos formas disímiles de rememoración, a una encrucijada del lenguaje. Más que a dos *sensibilidades*. El sueño ya no se abre más sobre lejanías azules, sino sobre lo banal. Pero este concepto nada tiene de *historia de la vida cotidiana.* No se trata de reconvertir lo monumental en lo banal monumentalizado. De ennoblecer lo banal bajo la pose del iconoclasta. De reconducir por multiplicación las fórmulas de la Historia con mayúsculas a las políticamente más correctas de todas las pequeñas e histerizadas historias de la vida privada y cotidiana, de las *grandes enseñanzas de las pequeñas cosas*, de la trascendencia de los momentos no espectaculares. Escribía Benjamin a propósito de Hebel:

> ... su realismo ha sido siempre lo suficientemente fuerte para preservarle del misticismo de las pequeñas cosas y de las mezquindades
>
> ... so war sein Realismus darin immer stark genug, vor jenem Mystizismus des Kleinen und Kleinlichen ihn zu behüten... (4)

Y en una carta a Ernst Schoen aludía a

> ... una de las formas particulares de socratismo que detesto, el socratismo moderno, la fealdad hecha belleza. (5)

El paseante ya no es el paseante del camino, ya no es capaz de experimentar el *Lustwandeln* asociado al camino y a la naturaleza, por ello

> ... se refugia en las sombras de las ciudades: se convierte en *flâneur*
>
> ... er flüchtet sich in den Schatten der Städte: er wird Flaneur. (6)

Aunque se siga intentando enmarcar las nuevas experiencias de la ciudad en el marco de las antiguas tradicionales de la naturaleza. Benjamin utiliza el término "zersetzen" (descomponer, disolver) aplicado al relato y a la imagen:

> La calle, para ser comprendida, debe ser perfilada contra el viejo camino. Ambos son distintos desde la perspectiva de su naturaleza mitológica. El camino lleva consigo los terrores de lo errático. De ellos debe haber caído un reflejo sobre los jefes de linajes

> nómadas. En las innumerables vueltas y encrucijadas del camino se deja sentir todavía hoy para cada paseante solitario la fuerza de viejas órdenes sobre las hordas nómadas. Sin embargo quien recorre una calle no necesita ninguna mano que le oriente ni le guíe. A ella el hombre no se le entrega en la errancia, sino que sucumbe a la monótona, a la fascinante banda de asfalto que se va desenrollando ante él. La síntesis de estos dos terrores, la errancia monótona, la representa el laberinto.
>
> "Straβe", um verstanden zu werden, muβ gegen den älteren "Weg" profiliert werden. Beide sind ihrer mytologischen Natur nach durchaus verschieden. Der Weg führt die Schrecken des Irrgangs mit sich. Auf die Führer wandernder Volksstämme muβ von ihnen ein Abglanz gefallen sein. In den unberechenbaren Wendungen und Entscheidungen der Wege ist noch heute jedem einsamem Wanderer die Macht alter Weisungen über wandernde Horden spürbar. Wer aber eine Straβe geht, braucht scheinbar keine weisende, keine leitende Hand. Nicht im Irrgang verfällt ihr der Mensch sondern er unterliegt dem monotonen, fascinierend sich abrollenden Asphaltband. Die Sinthese dieser beiden Schrecken aber, den monotonen Irrgang, stellt das Labyrinth dar. (7)

Cuando Benjamin vinculaba directamente la calle con "una revolución del lenguaje", estaba efectuando un salto desde el plano de lo que se anuncia como realidad material hasta el lingüístico, de lo empírico a la teoría sin transición. Continuo salto de eje que caracteriza toda su obra. Es notorio que el plano que ocupa la imagen de la ciudad en su obra está íntimamente referido a cuestiones lingüísticas, como lo estaba en Rousseau su naturaleza estilizada y reducida a una forma extrema de concreción de la imagen, a su fijación en el detalle.

La ciudad habría otorgado a todos o a una gran mayoría de los nombres lo que antes sólo estaba reservado a una clase privilegiada, ser *ennoblecidos*, "entrar en la aristocracia del nombre" y esto a través de lo más general, de los nombres de las calles, escribe Benjamin. Pero es evidente que no es la *democracia del nombre* lo que

le interesaba. El interés de esta apreciación radica en lo que deja entrever de la generalidad de la obra de Benjamin, puesto que enuncia más o menos el método consistente en introducir en los dominios filosóficos imágenes y nombres espurios. Igual que, según él, Baudelaire habría hecho con la poesía. Esta idea vuelve en muchos de sus escritos, la idea de hacer entrar el nombre, el fragmento *menos noble* en terrenos que hasta entonces habían permanecido vedados para él.

A partir de este momento, de este desdoblamiento de la ciudad París, *El libro de los pasajes* deja de ser una obra de *poética urbana* para convetirse en algo no muy alejado de un excéntrico tratado de lingüística:

> Las placas con los nombres no tienen nada en común con aquellas que cuelgan de las honradas puertas de entrada. Antes recuerdan los letreros que en las rejas de las jaulas del jardín zoológico especifican no el domicilio sino el nombre y la procedencia de las fieras
>
> Die Schilder mit den Namen haben nichts gemein mit denen, welche an ehrliche Flurtüren hängen. Eher erinnern sie an die Tafeln, die an den Kaffiggitern zoologischer Gärten wenigen Wohnort als Namen und Herkunft von gefangenen Tiere enthalten (8)

Lo humano ya ha sido transfigurado, relegado, en la óptica del *flâneur*:

> El pasado, el ya no ser trabaja apasionadamente en las cosas... [el historiador] se aferra a esta fuerza y conoce a las cosas como ellas son en el instante del Ya -No- Ser. Tales monumentos al ya no ser son los pasajes... y de ellos sólo perdura el nombre: "Pasajes" y "Pasaje del panorama". En el interior de estos nombres trabaja la subversión, por esto tenemos un mundo en los nombres de las viejas calles y por la noche leer el nombre de una calle es igual que metamorfosearse... Entonces su nombre [el de los pasajes] se convierte en un filtro que sólo deja pasar la más amarga esencia de lo ya sido. Esta maravillosa fuerza de destilar el presente como la esencia más intrínseca de lo ya sido, otorga al nombre para el verdadero viajante su poder excitante y misterioso.

> Vergangen, nicht mehr zu sein, arbeitet leidenschaftlich in den Dingen... [der Historiker] hält sich an diese Kraft und erkennt die Dinge wie sie einem Augenblick des Nicht-mehr-Seins sind. Solche Denkmäler eines nicht mehr seins sind Passagen... Und nichts von ihnen dauert als der Name: Passagen, und: Passage du panorama. Im Innersten dieser Namen arbeitet der Umsturz, darum halten wir eine Welt in den Namen der alten Straβen und nachts einen Straβennamen zu lesen kommt einer Verwanderung gleich... Aber nun wurde ihr Name [die Name der Passagen] wie ein Filter, der nur das innerste, die bittere Essenz des Gewesnen hindurchlieβ. Dieser wunderbare Kraft, die Gegenwart als innerste Essenz des Gewesnen zu destillieren, gibt ja für wahre Reisende dem Namen seine aufregende geheimnisvolle Macht. (9)

Presenciamos la continua mezcla de lo orgánico y lo inorgánico, de lo animado y lo inanimado. Benjamin hace entrar lo humano en el reino de lo inorgánico, del fósil. Las escasas presencias humanas que hay en su obra son víctimas de una extraña *mineralización*.

Ante el flâneur la calle se transforma, y al recorrerla atraviesa

> ...un tiempo desaparecido [un tiempo que se pierde a lo lejos].
>
> ... in eine entschwundene Zeit. (10)

¿Hacia dónde le conduce realmente la calle? No hacia su propio pasado, sino

> ... hacia un pasado que puede ser tanto más profundo en cuanto que no es su propio pasado, su pasado privado
>
> ... in einer Vergangenheit, die um so bannender sein kann, als sie nicht seine eigene, private ist. (11)

Este principio articula el desarrollo de *Infancia en Berlín...* El individuo pierde protagonismo en el recuerdo y lo que podríamos llamar las partes sensibles al recuerdo en lo privado son desdeñadas. No hay padres ni amigos ni amores ni nostalgia, a no ser como meros signos, nombres, presencias fosilizadas, como si un sortilegio les hubiese convertido a todos en convidados de piedra. El recuerdo

nombra cosas y espacios, pero sin fraternidad, la mirada que les observa es penetrante y glacial. Reconocemos en ella la mirada del "hombrecillo jorobado".

(1) VV.AA., *Les figures de la marche*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000, pág. 36
(2) Walser, R.; *Vida de poeta*, pág. 45
(3) Benjamin, W; *Gesammelte Schriften*, Band II.1, pág. 289
(4) Benjamin, W; *Gesammelte Schriften*, Band II.2, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, pág. 636
(5) Benjamin, W.; *Correspondance*, Vol I, Paris, Aubier Montaigne, 1979, pág. 137
(6) Benjamin, W.; *Das Passagen-Werk*, Band I, pág. 554
(7) Benjamin, W.; *op. cit.*, pág 647
(8) Benjamin, W.; *op. cit.*, pág. 993
(9) Benjamin, W.; *op. cit.*, pág. 1001-1002
(10) Benjamin, W.; *op. cit.*, pág. 524
(11) Benjamin, W.; *op. cit.*, pág. 525

2.6. Ebriedad y ensoñación

El protagonista de *Infancia en Berlín...* -que es a Benjamin lo que París es al *Libro de los pasajes*, Berlín a *Infancia en Berlín...* y Moscú al *Diario de Moscú*- nos es presentado siempre en una relación que podríamos llamar de ensoñación o de embriaguez con el espacio y con las cosas. Determinado a no abarcar vastos espacios, reconducida y sumida su mirada en lo más ínfimo, en lo ornamental, medias enrolladas en el cajón, un teléfono, las rejas del ventanuco de un sótano, la decoración de una vajilla o un cortinaje...

Tomemos los conceptos de "rêverie", "ravissement", "extase" (ensoñación, encantamiento, éxtasis) empleados por Rousseau en ese extravagante *discurso del método* que son *Las Ensoñaciones...*:

> Esos arrebatos, esos éxtasis que experimentaba a veces durante el paseo... y durante esos extravíos mi alma yerra y planea en el universo sobre las alas de la imaginación en éxtasis que superan cualquier otro goce
>
> Ces ravissements, ces extases que j'éprouvois quelquefois en me promenant... et durant ces égarements mon ame erre et plâne dans l'univers sur les ailes de l'imagination dans des extases qui passent toute autre jouissance. (1)

o el de "Rausch" (embriaguez) empleado por Benjamin

> Esta embriaguez de anamnesis, en la que el flâneur se mueve a través de la ciudad, se alimenta no sólo de aquello que aparece físicamente ante sus ojos sino que se adueñará a menudo del saber desnudo, de los datos muertos, como de algo experimentado o vivido.
>
> Jener anamnetische Rausch, in dem der Flâneur durch die Stadt zieht, saugt seine Nahrung nicht nur aus dem, was ihm da sinnlich vor Augen kommt, sondern wird oft des bloβen Wissens, ja toter Daten, wie eines Erfahrenen und Gelebten sich bemächtigen. (2)

En el centro de todas estas variantes del éxtasis encontramos paradójicamente el desprecio del *sueño oriental*, que diría de Quincey. ¿Dónde está el tan socorrido exotismo de *Les fleurs du mal*? Si precisamente en ellas se hace palmario ese desprecio, si todo en ellas es *Occidente* en la escritura y en las presencias que la pueblan.

Al igual que de Quincey se distanciaba del *sueño oriental*, la *Nebenerde* de Benjamin poco tiene que ver con ninguna ciudad imaginaria que abre la espita poética y lo inunda todo de sentimentalismo o de megalomanía.

Recuerdan las siguientes palabras de Benjamin a las utilizadas por Rousseau para definir el estado en el que el paseante solitario acometía su paseo. Varía entre ambas casi exclusivamente el marco, en un caso el natural y en otro el urbano:

> ... la tentativa de someterme por entero a la mágica mano con la que la ciudad me había tomado suavemente por el cuello... todo yo cobijado en mis ensoñaciones.
>
> ... der Versuch, ganz mich unter die magische Hand zu ducken, mit der die Stadt mich leise am Genick genommen hatte... ganz in meiner Träumereigeborgen zu bleiben. (3)

La rememoración acontece no en una disposición realista de vigilia y lucidez, sino en un estado irrealista, inactual pero ajeno a la fantasía.

Benjamin decide hacer de su *flâneur* un *Einhemischer* (un autóctono), inmune a todo exotismo de la imagen. En todo caso se trataría por tanto de la embriaguez del autóctono. Un solitario que se encuentra con lo próximo, con

> ... die profane Manifestationen der "Nähe"...
>
> ... manifestaciones profanas de la proximidad... (4)

Esta *ebriedad de lo próximo* que se contrapone como principio de conocimiento al *pathos* de lo exótico, era claramente explicada por de Quincey en *sus Memorias de un comedor de opio*,

> De China, además de lo que tiene en común con el resto del Asia Meridional me aterran las formas de vida y las costumbres; entre ella y yo se interpone la barrera de una

> aversión y una falta de simpatía totales, asentadas en sentimientos tan profundos que no soy capaz de analizarlos. Antes viviría con locos o animales irracionales. Todo esto y más de lo que puedo decir, de lo que tengo tiempo para decir, ha de tenerlo presente el lector para comprender el horror inconcebible que me inspiran esos sueños de imaginería oriental, esas torturas mitológicas. (5)

Es interesante contraponer este rechazo de ciertas imágenes con la aceptación de las mismas partiendo de idéntico desencadenante, el opio: Escribe F.H. Ludlow en *El comedor de Hachís*,

> Recientemente, creo, y ahora con toda modestia afirmo, yo descubrí ese secreto, no mediante una hipótesis ni razonamientos, sino viajando a través de los mismísimos campos dónde se tienen experiencias extrañas, y que aún conservan huellas de las sandalias de los antiguos y gloriosos soñadores de Oriente. De pie sobre los mismos montes de visión donde ellos permanecieron, escuchando el mismo gorjeo melodioso que brotaba de sus fuentes encantadas, si, zambulléndome en sus oscuras cavernas de brujería y encarcelado con su genio en el inefable silencio del insondable mar, he comprado muy caro el derecho a presentarme ante los hombres con el mapa de mi deambular en mis manos, y desplegar ante ellos los fundamentos de la estructura del cuento oriental. (6)

El paseante solitario ha renunciado no sólo al "sueño oriental", sino incluso a la paternidad de la obra:

> Esta historia no es mía.
>
> Diese Geschichte ist nicht von mir. (7)

y a la aprehensión, vislumbre de lo elevado:

> No hay ninguna legitimación más duradera del crok que la conciencia, de que con su ayuda penetramos en ese escondido, en general inaccesible, mundo superficial que el ornamento representa.

"Es gibt keine nachhaltigere Legitimation des Croks als das Bewuβtsein, mit seiner Hilfe, auf einmal, in jene versteckhafte, in allgemeinen unzugänglichste Oberflächenwelt einzudringen, welche das Ornament darstellt. (8)

El rechazo de la *fantasía oriental* por de Quincey no puede dejar de recordarnos el sueño que ya no se abre sobre lejanías azules, sino que se ha vuelto gris.

Una banalidad y una nada que no son ni sobrias ni sublimes. Es una nada ornamental, atestada de cosas insignificantes, recargada, sobrecargada, no depurada. Lo magro de la trama propicia el esplendor del ornamento. Hay que ser prudentes cuando se elogia la *sencillez* del lenguaje de un Walser o de un Kafka. Sencillez desconcertante. También la liviandad de Walser es en cierto modo la de lo ornamental, la de la superfluo, la del mundo aliviado de la tentación *esencialista* de lo simbólico.

Se presentan al lado del ornamento ciertas otras formas del mundo perceptible más banal...

Es treten aber neben das Ornament gewisse andere Dinge der banalsten Merkwelt... (9)

No es difícil percatarse de que la ausencia de lo monumental no encuentra en los objetos que de ella dan crédito ni la afilada sombra expresionista ni el equilibrio, la ataraxia, el estar impecable y austero que describía Stevenson:

No todos estamos seguros, sin embargo de que la moderación y un régimen tolerablemente austero, incluso en paisajes, no sean salutiferos y fortalecedores del gusto y de que la mejor escuela para un amante de la naturaleza no haya de encontrarse en una de esas regiones en las que no hay efectos escénicos -nada sobresaliente ni súbito- y donde por el contrario un sosegado espíritu de ordenada y armoniosa belleza impregna todos los detalles, de modo que podemos prestar paciente atención a cada uno de los pequeños toques que juntos imprimen en nosotros la atenuada nota del paisaje. (10)

(1) Rousseau, J. J.; *Oeuvres complètes*, Vol. I, págs. 1003,1062
(2) Benjamin, W.; *Das Passagen-Werk*, Band I, pág. 525
(3) Benjamin, W.; *Über Haschisch*, pág. 37
(4) Benjamin, W.; *Das Passagen-Werk*, pág.271
(5) De Quincey, Thomas; *Confesiones de un inglés comedor de opio*, Madrid, Alianza, 1984, pág. 120
(6) Ludlow, Fitz H.; *El comedor de hachís*, Madrid, Tf, 2003, págs. 24-25
(7) Benjamin, W.; *Über Haschisch*, pág. 33
(8) Benjamin, W.; *op. cit.*, pág. 57
(9) Benjamin, W.; *op. cit.*, pág 58
(10) Stevenson, Robert L.; *La casa ideal y otros textos*, Madrid, Hiperión, 1998, pág. 55

2.7. El sueño se ha vuelto gris

Contra las clásicas interpretaciones del concepto freudiano de "inhibición", en este caso ninguna voluntad sanatoria o jubilosa conmina a desinhibirse, a la distensión, a anhelar forma alguna de *autenticidad*. Al contrario, la imagen se lastra cada vez más, se retrae, se reprime

Recordemos el "Odio la libertad" de Walser. ¿Qué valor pueden conceder a la libertad aquellos que han decidido ser educados para servir? En lugar del incendio, de la explosión, un recogimiento continuo, una concentración cada vez mayor, un progresivo encogimiento, un *micrograma* que

> ... conduce al pasaje de Lorette, a la cámara mortuoria de la ciudad, al patio estrecho dónde en la adormilada presencia de algunos hombres y mujeres el mundo entero se contrae en una única tarde de domingo.
>
> ... in die Totenkammer der Stadt, den passage de Lorette führt, den schmälen Hof, wo im schläfrigen Beisein einiger Frauen und Männer die ganze Welt zu einem einzigen Sonntagnachmittag zusammenzuschrumpft. (1)

Y en *Infancia en Berlín...*, en el relato titulado "Die Siegessaule" ("La columna triunfal") dónde por otra parte se aprecia con precisión la conversión del acontecimiento, de la experiencia, en una imagen plana, sin profundidad, sin *subconsciente*:

> Había días en que la gente se situaba en lo alto. Contra el cielo me parecían perfiladas en negro como figuritas de las hojas de imágenes para pegar. ¿No tomaría en la mano las tijeras o el pegamento, para después distribuir tales muñequitos delante de los portales, tras los arbustos, entre los pilares, y dónde, por lo demás, me resultase atractivo? Criaturas de una sagrada arbitrariedad eran las gentes allí arriba, a la luz.
>
> An manchen Tagen standen Leute droben. Vorm Himmel schienen sie mir schwarz umrandet wie die Figurinen der Klebebilderbogen. Nahm ich nicht Schere oder Leimtopf nur zur Hand, um, nach getaner Arbeit, solche Püppchen vor den Portalen, hinter

> Büschen, zwischen Pfeilern, und wo es sonst mich lockte, zu verteilen? Geschöpfe solcher seligen Willkür waren droben im Licht die Leute. Ewiger Sonntag war um sie. (2)

No es lo fundamental tan sólo la ausencia de lo humano, no lo es tanto la ausencia efectiva de seres humanos, que a veces si están, pero fijados, sin profundidad, como superficies daguerrotipadas, como figurines de papel recortados y pegados sobre el fondo de la ciudad, como la no propagación del elemento vital. La condición plana de la imagen. Su realismo no se obtiene por una voluntad naturalista y dimensional. No tiene que ver con las hazañas del *trompe l'oeil*. Las imágenes que Benjamin describe corresponden a un planeta escaso de oxígeno. Superficies planas, sin profundidad:

> Siento incluso que el placer de recorrer estos pequeños bosques sería envenenado por el sentimiento de las enfermedades humanas... No, nada personal, nada referido al interés de mi cuerpo...
>
> Je sens même que le plaisir que je prends à parcourir les bocages serait empoisonné par le sentiment des infirmités humaines... Non, rien de personnel, rien qui tienne à l'interest de mon corps... (3)

El término "onírico" en Benjamin no está asociado a lo psicológico, sino que enuncia precisamente la pérdida definitiva del yo, indica el lugar dónde

> ... todas las intimidades se derrumban a favor del esclarecimiento del detalle.
>
> ... alle Intimitäten zugunsten der Erhellung des Details fallen. (4)

Lugar con el que se designa y ofrece una definición de la ciudad.

Lo onírico no se relaciona con la actividad de ningún subconsciente.

No hay sufrimiento ni amor ni gozo en ese personaje habitante en fecha y hora más o menos imprecisa de tres grandes ciudades que podrían haber sido, pero no lo fueron, convertidas en paisajes del recuerdo y del olvido, en páramos o en vergeles, en paraíso o en infierno.

Benjamin alude en "Traumkitsch" ("Kitsch onírico"), al sueño gris, atajo hacia lo banal:

> El sueño ya no se abre hacia lejanías azules. Se ha vuelto gris. La gris capa de polvo sobre las cosas es su mejor parte. Los sueños son entonces atajos hacia lo banal... Todo esto para avanzar hacia el corazón de las cosas abolidas. Para descifrar los contornos de lo banal como una adivinanza... para hacer nuestra la fuerza de un mundo de cosas extinguido.
>
> Der Traum eröffnet nicht mehr eine blaue Ferne. Er ist grau geworden. Die graue Staubschicht auf den Dingen ist sein bestes Teil. Die Traüme sind nun Richtweg ins Banale... Dies alles um ins Herz des abgeschafften Dinge vorzustoβen. Um die Konturen des Banalen als Vexierbild zu entziffern... um die Kraft der ausgestorbenen Dingwelt in uns zu nehmen. (5)

¿Qué significan estas condiciones de posibilidad, estos *ya no es tiempo de*? Ni de camino ni de azules lejanías. Sino de calles y de lo banal, de la gris capa de polvo sobre las cosas. Pero una gris capa de polvo que no se deja convertir en metáfora de lo efímero humano, de la fugacidad de la vida y la certeza de la muerte, en el "nuestras vidas son los ríos"... No hay roce, contacto, apropiación subjetiva - contagio del sentir-, de las imágenes de las cosas ni de las imágenes escasas de los hombres. Permanecen liberadas del lastre de su asunción y subsunción por la subjetividad. La antropofagia en todo caso les corresponde a ellas.

Un tenue *ya no es tiempo de*, filtrándose, resucitando continuamente en la escritura, como un salteador de caminos que aparece de forma súbita ante el paseante. La imposibilidad de contar una vez más el cuento de *Blancanieves*. Y sin embargo es nuevamente escrito. Piénsese en Cagliostro y en su puesta en práctica de las condiciones de posibilidad de lo inactual. En la ejecución de lo inactual. Cómo la esposa burguesa se convierte en una doncella del medievo. La inestabilidad, la

continua fluctuación de la imagen que de repente, en toda su actualidad se convierte en una aparición, en un espectro que parece venir de tiempos muy lejanos.

(1) Benjamin, W.; *Stadtebilder*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963, pág. 40
(2) Benjamin, W.; *Berliner Kindheit...*, pág. 22
(3) Rousseau, J. J.; *Oeuvres complètes*, Vol I, pág. 1065
(4) Benjamin, W.; *Angelus Novus*, pág. 240
(5) Benjamin, W.; *op. cit.*, págs. 158-160

2.8. Lo inexpresivo

En la obra de Benjamin se da un continuo proceso de re-escala de la imagen. En qué se convierte Berlín, en qué se convierte la ciudad, sino en un conjunto de objetos y situaciones desorbitadas, magnificadas, en las que la cosa, el objeto, obstaculiza el camino que de nuevo debería conducirnos, a su través, al sujeto. Lo que era un médium alcanza el rango de una *estación termini*, de una *Einbahnstraße*. Pero sin el más mínimo asomo de *pathos* expresionista. Fundamentalmente porque el sujeto está siempre fuera de la imagen que se redimensiona. Apenas es partícipe. Es un observador desapasionado: "impasible como Dios mismo", diría Rousseau. Inversión de escala que no deforma los cuerpos -salvo por una breve joroba-:

> Donde apareciera [el hombrecillo jorobado] yo llevaba las de perder. Las cosas se sustraían, hasta que, pasando el tiempo, el jardín se hubiera convertido en jardincillo, mi cuarto en un cuartito y el banco en un banquito. Se encogían y parecía que les crecía una joroba que las incorporaba por largo tiempo al mundo del hombrecillo.
> Wo es erschien, da hatte ich das Nachsehn. Ein Nachsehn, dem die Dinge sich entzogen, bis aus dem Garten übers Jahr ein Gärtlein, ein Kämmerlein aus meiner Kammer und ein Bänklein aus der Bank geworden war. Sie schrumpften, und es war als wüchse ihnen ein Buckel, der sie selber nun der Welt des Männleins für sehr lange einverleibte. (1)

Benjamin hace jugar al lenguaje un juego de espejos y la escritura se convierte ella misma en un espejo que magnifica o disminuye a voluntad la imagen sin por ello y sorprendentemente como ha sido dicho rozar lo grotesco o lo deforme.

Siendo parte de aquellos que, pareciendo seguir la línea recta, el camino necesario, se desvían en un punto, ante la visión de un objeto de apariencia anodina, situado al margen, al borde del camino, para seguir su huella con una mezcla de encantamiento y educada curiosidad, y ya nunca más volver al gran camino, al camino principal. Siempre los encontramos merodeando por vías secundarias, por el

Bleistiftgebiete. Siguiendo un desconocido precepto que les conmina a entrar una y otra vez por la puerta estrecha:

> ... y, partiendo de la gran ciudad y del famoso gran lago, me pongo en marcha hacia el lago pequeño y casi desconocido. (2)

Esta voluntad de desviarse de las grandes rutas, determinación manifiesta en *El libro de los pasajes* horada la obra. El efecto es el de un lento y meticuloso proceso de minado que aboca a una vida bajo mínimos de la escritura, que se mantiene en un equilibrio inestable pero sin palidez romántica alguna en el rostro.

No hay estridencias ni contorsiones en el gesto. Comparemos el gesto de terror de Orlac (3) al contemplar sus manos con la impasibilidad de Gregor ante su bastante más increíble transformación. La excepcional metamorfosis de su cuerpo deja rápidamente de interesarle, mientras ocupa su mente en la posibilidad de rehacer de alguna manera la rutina cotidiana.

A lo largo de un paseo banal, insignificante, lo excepcional acontece sin demasiado ruido, sin grandes muestras de extrañeza por parte del paseante, al igual que escasas eran las muestras de extrañeza y sobresalto dadas por Samsa al saber de su radical transformación. Recordemos cuales habían sido las palabras del personaje de Kafka que sucedieron al increíble acontecimiento. Ni de asombro ni de espanto, tras una mínima expresión de desconcierto:

> ¿Qué me ha ocurrido?
>
> Was ist mir geschehen? (4)

pasa directamente a cavilar sobre la dura vida del viajante de comercio:

> Qué ocurriría si siguiese durmiendo un rato y olvidase todas estas locuras... Ay, Dios -pensó- qué cansada es la profesión que he elegido. Un día sí y otro también de viaje.
>
> "Wie wäre es, wenn ich noch ein wenig weiterschliefe und alle Narrheiten vergäβe"... "Ach Gott" -dachte er- "was für einen anstrengenden Beruf habe ich gewählt. Tag aus, Tag ein auf der Reise". (5)

En este movimiento de lo excepcional y lo banal reconocemos la "iluminación profana" de Benjamin.

Recordemos la poesía de Walser titulada "En la oficina". Hay una ausencia voluntaria de *revolte*, y una resignación voluntaria, decidida. Una sumisión que curiosamente comparte la simbología de la revuelta. Pero sobre todo la búsqueda de lo inexpresivo a través de lo banal, la búsqueda de la perenne tarde de domingo:

> La luna desde fuera nos contempla/ y me ve a mí,/ pobre criado distraído, bajo/ la estrecha mirada de mi patrón,/ como con timidez me rasco el cuello./ No, nunca conocí rayos solares/ que una vida duraran,/ ni los conoceré. La carencia es mi sino;/ me agobia tener que rascarme el cuello/ bajo la mirada de mi patrón./ Es la luna la herida de la noche,/ gotas de sangre las estrellas todas./ Como la dicha me queda muy lejos,/ me he vuelto comedido;/ es la luna la herida de la noche. (6)

Asistimos a la conformación de una imagen, la del oficinista, que ejemplifica de manera suficientemente certera lo que entendemos por imagen "inexpresiva". Es decir, aquella imagen inaprehensible si es abordada desde el *exotismo* de la felicidad o el de lo trágico. Es una imagen que persevera, inmune a cualquier absoluto, sin pasión, más con firmeza inusitada. Pero no de un comedimiento pacato, de aquel que busca minimizar el sufrimiento aún a costa de renunciar al placer, ninguna purificación espiritual es su fruto y justificación. No es el comedimiento que deriva de la asunción del *principio de realidad*, y que no es sino uno con la desmesura, que es la otra forma de manifestarse dicha asunción. No es el comedimiento del desencantado. Sino el de aquel cuya mirada se mantiene fija, obstinada en un lugar que parece sin recompensa ni juicio.

(1) Benjamin, W.; *Berliner Kindheit...*, pág. 110
(2) Walser, R.; *Vida de poeta*, pág. 45
(3) *Orlacs Hände* (1924) de Robert Wiene
(4) Kafka, Franz; *Die Verwandlung*, Stuttgart, Reclam, 1978, pág. 5
(5) Kafka, F.; *op. cit.*, pág. 6
(6) Walser, R.; *Poemas*, Barcelona, Icaria, 1997, pág.15

2.9. La iluminación profana

Benjamin conocía por supuesto los sermones del Meister Eckhart, aunque esto carece en último término de importancia. En una carta a Gerhard Scholem del 26 de marzo de 1921 escribe:

> He podido adquirir a buen precio para la biblioteca filosófica los "Sermones" del Maestro Eckhart. (1)

Coqueteó a menudo con la mística. Brecht no andaba desencaminado en sus acusaciones. Pero, más allá de la fórmula, del anacronismo voluntariamente resucitado, nada de auténtico misticismo emana de sus obras. Aunque le sean atribuibles consideraciones como la que aparece en *Origen del drama barroco alemán*, abogando por

> ... una percepción original, en la que las palabras poseen el noble privilegio de nombrar, sin haberlo perdido en la significación, que está ligada al conocimiento.
>
> ... die Worte ihren benennenden Adel unverloren an die erkennende Bedeutung besitzen. (2)

No es muy probable que quisiera hacer gala de irracionalismo o que, como ya se ha dicho, sintiera verdadera filiación mística. Qué sentido tendría aferrarse a la *mística del nombre*. Por eso sólo podemos considerar una patraña oportunista la engolada interpretación de S. Mosès:

> Benjamin desarrolla una teoría del conocimiento en cuyo horizonte se perfila, de nuevo, la visión de un lenguaje primordial como paisaje original de la verdad... encontramos en Benjamin una ontología de la verdad. (3)

Conviene dejar para otra ocasión el "paisaje original de la verdad". El problema de algunos intérpretes de Benjamin es que les apasionan las *grandes formas*: Los "paisajes originales de la verdad", la "ontología de la verdad".

El dogma de la construcción *demasiado humana* del significado no admite por su absoluta obviedad ser puesto en duda en ningún momento y no tenemos porqué

dudar de que Benjamin hubiera sido un firme defensor. Pero eso aquí no interesa demasiado. Son numerosos los decodificadores de signos encargados de señalarnos la inefable subjetividad de todo lo objetivo.

El problema no es la *condición humana* del lenguaje, principio bastante incuestionable. En su renuncia a interpretar no se ponía de manifiesto ningún tipo de filiación teológica. No se trata de *la verdad*. Se trata del lenguaje y de la escritura. Asunto con menos ínfulas pero posiblemente más trascendente para la vida de los hombres.

Benjamin definía la "iluminación profana" en su artículo sobre el Surrealismo:

> El lector, el pensativo, el que espera, el que callejea son tipos de iluminados igual que el consumidor de opio, el soñador, el ebrio. Y, sin embargo, son profanos. Para no hablar de esa droga terrible, nosotros mismos, que tomamos en la soledad
>
> Der Leser, der Denkende, der Wartende, der Flaneur, sind ebensowohl Typen des Erleuchteteten wie der Opiummeser, der Träumer, der Berauschte. Und sind profanere. Ganz zu schweigen von jener fürchterlichsten Droge -uns selber-, die wir in der Eisamkeit zu uns nehmen. (4)

El paradójico concepto de "iluminación profana", en el que sus miembros parecen negarse el uno al otro, refleja el basamento de la escritura de Benjamin, cuyos textos se construyen como tentativa de conciliación de lo tradicionalmente inconciliable, como la efectiva contravención de preceptos retóricos instituidos y de *buenas formas* discursivas, y como la emergencia en la escritura de seres y cosas que acceden al nombre en ella por primera vez *de esta manera*:

> La verdadera superación creadora de la iluminación religiosa no está desde luego en los estupefacientes. Está en una "iluminación profana", de inspiración materialista, antropológica, de la que el haschisch, el opio o cualquier otra droga no son más que la escuela primaria.

> Die wahre, schöpferische Überwindung religiöser Erleuchtung aber liegt nun wahrhaftig nicht bei den Rauschgiften. Sie liegt in einer *profanen Erleuchtung* einer materialistischen, anthropologischen Inspiration, zu der Haschisch, Opium und was immer sonst die Vorschule abgeben können. (5)

La idea de *luz interior* o de *luz del alma* fruto de la acción divina y en la que la verdad se hace directamente inteligible, en muchas ocasiones dando origen a una *visión*, a una imagen, niega ahora el origen divino y se origina precisamente por mediación de lo menos elevado, de lo fútil, de lo banal. Nos encontramos una vez más con el uso *desplazado* de una terminología de connotaciones muy precisas, que inmediatamente son descartadas sin miramientos, de manera expeditiva. La propiedad en el empleo del concepto se convierte precisamente en su uso desconcertante, introduciendo en su interior su propia nada, al ser inevitable que, al poseer cada uno de ellos un sentido fuerte y renovarse en unión contradictoria -"Iluminación" y "profana"-, mantengan el sentido mismo en una tensión rayana con la destrucción de todo sentido, con la nada. El uso del concepto "iluminación profana" cumple una función equivalente a la de los pajes que en pleno siglo XX gustan de hacer repetidamente su aparición en la obra de Walser. Se introduce así en el centro mismo de la escritura un anacronismo que encontrará a cada paso fuentes nuevas de las que beber y en las que mantenerse con vida, impidiendo a la escritura *asentarse*, de alguna manera convertirse en sedentaria. Hay que desconfiar de las interpretaciones del *iluminado* Benjamin, como si éste pretendiese a través de sus "iluminaciones profanas" haber encontrado la verdad revelada en concepto, revelada en lenguaje. Benjamin no fue en su obra ni un místico ni un megalómano ni un iluminado. En cualquier caso el concepto mismo de "verdad" ha sufrido un radical desplazamiento conceptual que sin duda lo hace bastante menos *radiante* desde el momento en que su raigambre ya no es de orden teológico y su origen ya no sería lo absoluto, lo todopoderoso, sino lo nulo, lo banal. ¿Quién

querría una verdad nacida del abajo absoluto, de lo fútil, pero de lo fútil radicalmente desprovisto de trascendencia, sin ningún arriba, del desheredado que no es un médium sino un fin, de la superficie radical que no oculta ningún azul -tampoco el incuestionable azul de lo decadente- bajo su apariencia de desaliño gris? Visiones de las que lo sublime ha sido borrado, visiones *sin matices ni turgencias*, iluminaciones cuyo objeto poco tiene de luminoso, que habitan los umbrales tras los que se extienden los terrenos de lo inexpresivo, de la escritura injustificada, que no trae ningún componente salutífero, ni grandes ni pequeñas y cotidianas salvaciones por la *cultura*, la belleza de los pasajes y la erudición de los motivos, puesto que nada en ella es aprovechable, ni puede ser aplicado, porque permanece indefinidamente sin juicio, sin bien y sin mal, pero también sin nihilismo ya que parece haberse desentendido por completo del hombre y su destino.

Tal es sin embargo la ciudad del *flâneur*.

(1) Benjamin, W.; *Correspondance* I, pág. 239
(2) Benjamin, W.; *Gesammelte Schriften*, Band I.1, pág. 216
(3) Mosès, Stéphane; *El ángel de la historia*, Madrid, Cátedra, 1997, págs. 89-90
(4) Benjamin, W.; *Angelus Novus*, pág. 213
(5) Benjamin, W.; *op. cit.*, pág. 202

III. El recuerdo

3.1. La forma figurativa exacta de la memoria

El recuerdo adoptará las formas de la naturaleza o las de la ciudad. La memoria como colección de imágenes portará la huella de alguna de las dos. Esto no quiere decir que la ciudad o la naturaleza sean el *marco* que acoge al sujeto. No actúan como trasfondo, sino que puede decirse que la imagen *es* naturaleza o ciudad, según el caso. ¿Qué significa *es*? Que tanto la ciudad como la naturaleza han dejado de ser el *ambiente*, el *Landschaft*, el ornamento del individuo considerado como el auténtico centro de interés de la representación, para pasar a ser la materia en cuyos resquicios queda apenas sugerida la presencia de tal individuo. Que han dejado de ser paisaje y se han convertido en una imagen incapaz ya de *elevar* el espíritu a través de los *placeres de la vista* y de la empatía. La imagen de la ciudad en los escritos de Benjamin reniega una y otra vez de su condición paisajística. Se agota en la mera superficie. Es una imagen casi tautológica, cercana a la alegoría. La memoria parece haberse convertido hoy en un edén de evocación. Sin embargo nada nos impediría concebirla como el desierto de la sugerencia. Las imágenes que la memoria recupera, así lo anuncian Rousseau o Benjamin, son de contornos netos y precisos, cualquier cosa menos vagas o desvaídas. Ninguna imaginación ardiente parece habérselas apropiado. Son "formas figurativas exactas" en palabras de Rousseau. No es casual que la labor de recuerdo del paseante solitario *de Las Ensoñaciones...* tenga lugar precisamente cuando su imaginación

> ... ya menos viva no se inflama como antaño por la contemplación del objeto que la anima, me embriago menos con el delirio de la ensoñación; hay menos creación que reminiscencia en lo que ella produce... mi alma ya sólo se aventura con dificultad fuera de su caduco envoltorio..., sentía aproximarse el frío de las primeras heladas, y mi imaginación agotada ya no poblaba mi soledad de seres formados según mi corazón.
>
> ... déja moins vive ne s'enflamme plus comme autrefois à la contemplation de l'objet qui l'anime, je m'enivre moins du délire de la rêverie; il y a plus de reminiscence que de

> création dans ce qu'elle produit désormais... mon ame ne s'élance qu'avec peine hors de sa caduque envelope... je sentois venir le froid des prémiéres glaces, et mon imagination tarissante ne peuploit plus ma solitude d'êtres formés selon mon coeur. (1)

Presenciamos la merma deliberada de la evocación, fruto, se nos dice, de la pérdida de vitalidad del cuerpo y de un alma que en este caso parece sometida a las mismas leyes que gobiernan lo físico. Incluso las formas del sueño sufren de un apego inusitado a lo concreto, al objeto ínfimo que acorrala todos los ímpetus de la fantasía. Son ensoñaciones nada románticas los frutos de esta memoria.

Pessoa hacía una justa descripción de lo que se entiende por "sentimiento romántico del paisaje":

> El análisis supercurioso de las sensaciones –a veces de las sensaciones que suponemos tener-, la identificación del corazón con el paisaje, la revelación anatómica de todos los nervios, el uso del deseo como voluntad y de la aspiración como pensamiento, todas estas cosas, me resultan demasiado familiares para que, en otro, me aporten novedad, o me procuren sosiego. (2)

En este caso el cuerpo mismo y sus facultades hiperestésicas son desechados:

> No, nada personal, nada relacionado con el interés de mi cuerpo...
>
> Non, rien de personnel, rien qui tienne à l'interest de mon corps... (3)

Escribía Benjamin en *Dirección única*:

> No hay voluntad íntegra sin representación figurativa exacta
>
> Kein heiler Wille ohne die genaue bildliche Vorstellung. (4)

La ciudad, médium del recuerdo, es, en este caso, el desierto de la sugerencia. Circunstancia que resulta tanto más excepcional si la comparamos con las numerosas *tentativas* sobre lo urbano que se acumulan actualmente en las librerías. En lo que toca a la mayor parte de los libros que hoy en día toman por eje conceptos como la ciudad y la memoria nos enfrentamos a algo semejante a lo que Lévi-Strauss contaba sobre los libros de viajes de corte *experiencial*:

... Pero este desecho de la memoria: "A las 5 y 30 entramos en la rada de Recife mientras gritaban las gaviotas y una flotilla de vendedores de frutas exóticas se apretujaban contra el casco". Un recuerdo tan insignificante, ¿merece ser fijado en el papel?

Sin embargo este tipo de relato encuentra una aceptación que para mí sigue siendo inexplicable. Amazonia, el Tibet y África invaden las librerías en la forma de relatos de viajes, informes de expediciones y álbumes de fotografías, dónde la preocupación por el efecto domina demasiado, como para que el lector pueda apreciar el valor del testimonio que se da. Lejos de despertar su espíritu crítico, pide cada vez más de este pienso que engulle en cantidades prodigiosa... qué leemos en esos libros? La lista de las cajas que se llevaban, las fechorías del perrito de a bordo y, mezcladas con las anécdotas, migajas insípidas de información que deambulan por todos los manuales desde hace un siglo, y que una dosis de desverguenza poco común -pero en justa relación con la ingenuidad e ignorancia de los consumidores- no titubea en presentar como un testimonio, ¿qué digo!, como un descubrimiento original. (5)

Los viajes *en el espacio* de los que hablaba Lévi-Strauss parecen haber sido sustituidos hoy en los estantes de las librerías por viajes *en el tiempo*.

(1) Rousseau, J. J.; *Oeuvres complètes*, Vol I, págs. 1002,1004
(2) Pessoa, F.; *Libro del desasosiego*, pág. 40
(3) Rousseau, J. J.; *op. cit.*, pág. 1065
(4) Benjamin, W.; *Einbahnstraße*, pág 67
(5) Lévi-Strauss, C.; *Tristes tópicos*, Barcelona, Paidós, 1988, págs. 19-20

3.2. El recuerdo de la barbarie

El mayor regocijo, el mayor rendimiento del concepto "memoria" parece provenir de su consideración como masa amorfa, como potencialidad o materia elemental de nuestra prolija vocación conmemorativa. Y precisamente se le ha asignado a la ciudad el rango de paisaje de esa cualidad del alma, aquella que erige monumentos conmemorativos y llena las ciudades de símbolos contra el olvido. Esta memoria más parece tener que ver con un camposanto que con la ciudad de los vivos. Puesto que lo lapidario y lo museístico son los guías de una ciudad convertida en panteón de símbolos.

Bertolt Brecht escribía en su Diario:

> Los escritores que experimentan los horrores del fascismo en su carne o en la de los otros, horrorizados, no son por lo tanto con esta experiencia vivida o este espanto, en estado de combatir estos horrores. Muchos pueden creer que basta con describirlos sobre todo cuando un gran talento literario o una sincera indignación hacen pregnante la descripción... Guardémonos de exigir a los hombres la bondad sin más precisión... No se puede dar mucho más espacio a los individuos en los libros que el que tienen en la realidad, y sobre todo no se les puede otorgar un espacio distinto del que poseen realmente. (1)

Recuérdese la crítica de Aicher convertida en declaración de principios, al tiempo que sostenía que él creaba para la calle mientras los demás creaban para el museo. Bien es cierto que pocos placeres visuales parecen ser más completos que los que evoca la barbarie. Aunque la mirada que se recrea con la barbarie no vea realmente nada de ella, aparte de ofrecer versión tras versión, de manera continua, el *remake* complaciente de su cruzada a favor de *la cultura*:

> Si la barbarie proviene de la barbarie cesa con la moralidad que viene de la cultura y de la educación. Todo esto dicho en términos muy generales y no en vista de las

> consecuencias a deducir para la acción: un discurso que en el fondo no se dirige a nadie. (2)

En un artículo de A. Toffler aparecido en el diario "El Mundo", nos era dado regalarnos, sobre todo a los afectados, es decir los *desmemoriados*, con los siguientes despropósitos que siempre son motivo de divertimento:

> ... una generación en el poder sin memoria histórica... Los jóvenes que hoy tienen 30 años carecen de conocimientos históricos e ignoran los horrores del pasado. (3)

Siempre cabe defender mal una buena causa como diría Borges.

A todos los *Funes* de nuestra intelectualidad tendríamos que agradecerles en primer lugar que porten con tan gran diligencia el pesado libro de imágenes del horror que *han experimentado* y que olviden de manera tan voluntaria, ante la evidencia última del tema de su relato, ante la irrebatible fuerza moral de los motivos que en el se entretejen, que *su* barbarie es ya en ese momento un asunto lingüístico, no experiencial. Que el primer ajuste de cuentas no se lleva a cabo con las fuerzas del mal, sino con el lenguaje y con la escritura.

(1) Brecht, Bertolt; *Sur le realisme*, Paris, L'Arche, 1970, pág. 31
(2) Brecht, B.; *op. cit.*, pág. 18
(3) Artículo aparecido en el diario *El Mundo* el 4 de Diciembre del 2003

3.3. Confesiones y Ensoñaciones

Rousseau en *Las Ensoñaciones...* declara no estar relatando sus memorias. Él mismo contrapone el mecanismo del recuerdo que gobierna *Las Confesiones* con el de *Las Ensoñaciones...* En esta ocasión tuvo buen cuidado de desterrar los paisajes de la barbarie, los más apocalípticos o los que propiciasen la adhesión sentimental o cualquier tentativa de catarsis. El ejercicio del recuerdo exige convertir antes el mundo en una insignificancia, en la pequeña forma de una planta cualquiera, en un texto sin épica alguna. El *promeneur solitaire* de Rousseau quería así mismo dejar constancia de que escribía sus excéntricas memorias cuando ya no se trataba de *vivir para contar*:

> La experiencia instruye siempre, lo confieso; pero sólo aprovecha para el espacio que se tiene delante. ¿Es tiempo en el momento en que hay que morir de aprender como se habría debido vivir? (...) Así, todas las experiencias de mi edad son para mí sin utilidad presente y sin provecho para el porvenir
>
> L'experience instruit toujours, je l'avoue; mais elle ne profite que pour l'espace qu'on a devant soi. Est-il tems au moment qu'il faut mourir d'apprendre comment on auroit dû vivre?... Ainsi toutes les expériences de mon age sont pour moi dans mon état sans utilité présente et sans profit pour l'avenir. (1)

Anuncia que en esta ocasión su deseo no es moralizar:

> Soy observador y no moralista. Soy el botánico que describe la planta.
>
> Je suis observateur et non moraliste. Je suis le Botaniste qui décrit la plante. (2)

El recuerdo permanecerá pegado al objeto, hasta convertirse en su sombra, en una variante de lo literal. La tarjeta postal será su destino último y su meta:

> Hay personas que creen encontrar la clave de sus destinos en la herencia, otras en el horóscopo, otras en su educación. Yo por mi parte creo que encontraría alguna aclaración sobre mi vida posterior en mi colección de tarjetas postales, si hoy pudiera volver a hojearla de nuevo.

> Es gibt Menschen, die glauben den Schlüssel ihrer Lebensschicksale in der Heredität, andere im Horoskop, wieder andere in ihrer Erziehung zu finden. Ich selber glaube, daß ich manche Aufklärung über mein späteres Leben in meiner Ansichtspostkartensammlung fände, wenn ich sie heute noch einmal durchblättern könnte. (3)

Todo transcurre sin brillo, sin ruptura, monótono, sin estrépito. Más cercano de esta llanura del acontecimiento que de cualquier connotación existencial estaba el *ennui* de Baudelaire.

No serán los acontecimientos significativos, sino una insignificante moldura lo que el recuerdo traiga de vuelta, y cree el cisma en su escritura, cisma al que Rousseau diera el nombre de "Ensoñaciones":

> Sólo aparece lo que seguramente a lo largo de todos los años de mi asistencia a la escuela ha sido la más ociosa de mis percepciones: la moldura coronada de almenas encima de las aulas. Y tal vez no sea esto tan inexplicable. Pues todo lo demás que entraba en mi campo visual ha podido tarde o temprano ser de alguna utilidad para mí, se ha asociado a alguna idea, a alguna maniobra, que se lo han llevado consigo al mar del olvido. Tan solo esta estrecha moldura, que arrojaba cada día incontables veces el saludable embate de las olas de la cotidianeidad, al final ha quedado depositada como una concha en la arena de la playa de mi fantasía.
>
> Da stellt sich ein zuerst nur das was sicherlich durch alle Jahre meines Schulbesuchs die müßigste meiner Wahrnehmungen gewesen ist: die zinnenbekrönte Leiste über den Klassenzimmern. Und vielleicht ist das nicht so unërklarlich. Denn alles, was mir sonst ins Blickfeld kam, hat früher oder später irgendwie für mich von Nutzen sein (können), mit einem Gedanken, einem Handgriff sich verbunden, die ihn mit sich in das Meer des Vergessens führten. Nur diese schmale Leiste, die der gesunde Wellenschlag des Alltags täglich unzählige Male wieder ausgeworfen, bis sie wie eine Muschel auf dem Sande an dem Strand meiner Träumerei liegen blieb. (4)

Acordémonos del paseante de Walser cuya mirada recaía sobre lo más pequeño y lo más modesto:

> Me fijaba en lo más pequeño y en lo más modesto...
>
> Aufmerksam schaute ich auf das Geringste und Bescheidenste... (5)

(1) Rousseau, J. J.; *Oeuvres complètes*, Vol. I, págs. 1011-1012
(2) Rousseau, J. J.; *op. cit.*, pág. 1120
(3) Benjamin, W.; *Gesammelte Schriften*, Band VI, pág. 500
(4) Benjamin, W.; *op. cit.*, pág. 509
(5) Walser, R.; *Der Spaziergang*, pág. 136

3.4. Contra la experiencia

Benjamin prescindió de la ciudad como motivo *poético*, allí dónde tal motivo requiere adhesión sentimental y eclosión empática del sentimiento. En esta ciudad que no es ni de Dios ni del Diablo ha de adoptar lo poético formas bien extravagantes. Su reflexión a propósito de Baudelaire le es aplicable, "hacer poesía con motivos no poéticos". O hacer filosofía con motivos no filosóficos.

El referente naturalista y la experiencia derivada del *yo estuve allí* quedan exculpados. El recuerdo se detiene una estación antes, en la imagen. La tarjeta postal excusa del goce mismo del referente, del goce experiencial, no incita a la vivencia, a algo más allá de ella. Satisface plenamente y por sí sola el deseo:

> ... hablaré algo de estas postales. En efecto: ¿era realmente anhelo eso que por aquel entonces despertaban en mí? ¿No me atraían demasiado magnéticamente para dejar margen todavía al deseo de viajar a aquel lugar que mostraban?
>
> ... soll von diesen Karten etwas die Rede sein. Zwar -war das was sie damals in mir weckten Sehnsucht? Zogen sie mich nicht viel zu magnetisch an, um noch den Wunsch, an jenen Ort zu reisen, den sie zeigten, Spielraum zu gestatten? (1)

Es decir, para desear *experimentar* aquellos lugares. La particular modestia del paseante se conforma con la copia, con la imagen.

Benjamin había mostrado en un escrito de juventud titulado "Erfahrung" ("Experiencia") su prevención teórica ante dicho concepto. Prevención que iría evolucionando en su fundamentación, aquí todavía muy connotada por el *locus* de la *revolte* y la arrogancia juvenil, pero que nunca sería abandonada y marcaría su obra:

> Nuestra lucha por la responsabilidad la hemos librado contra un enmascarado. La máscara del adulto se llama "experiencia". Es inexpresiva, impenetrable, siempre igual. Este adulto lo ha vivido todo: juventud, ideales, esperanzas, la mujer. Todo era ilusión. A menudo somos intimidados o amargados. Quizá tiene razón. ¿Qué podemos nosotros

> replicarle? Todavía no hemos experimentado nada. Pero queremos intentar alzar la máscara. *¿Qué* ha experimentado ese adulto? *¿Qué* quiere demostrarnos? Ante todo esto: También él ha sido joven, también él ha querido lo que nosotros queremos, tampoco él ha creído a sus padres, pero también a él la vida le enseñó que tenían razón. Por esto sonríe con superioridad.
>
> Unseren Kampf um Verantwortlichkeit kämpfen wir mit eine Maskierten. Die Maske des Erwachsenen heißt "Erfahrung". Sie ist ausdrucklos, undurchdringlich, die immer gleiche. Alles hat dieser Erwachsene schon erlebt: Jugend, Ideale, Hoffnungen, das Weib. Es war alles Illusion. -Oft sind wir eingeschüchtert oder verbittert. Vielleicht hat er recht. Was sollen wir ihm erwidern? Wir erfuhren noch nichts.
>
> Aber wir wollen versuchen, die Maske zu heben. *Was* hat dieser Erwachsene erfahren? *Was* will er uns beweisen? Vor allem eins: auch er ist jung gewesen, auch er hat gewollt, was wir wollten, auch er hat seinen Eltern nicht geglaubt, aber auch ihn hat das Leben gelehrt, das sie recht hatten. Dazu lächelt er überlegen... (2)

La experiencia. Sin embargo en esta ocasión los recuerdos son fruto de una experiencia voluntariamente mermada. El que habla no habla como un hombre de experiencia. Sería más bien un *Fritz Kocher*; recordemos al personaje de Walser, muerto prematuramente, casi sin haber vivido, *alter ego* del autor que nos previene de que su obra es una mera transcripción de los cuadernos de escolar de Fritz. El paseante solitario ha sustituido la *experiencia* por la *ensoñación*, que poco tiene del orden de lo fantasioso o lo imaginativo. Más bien supone un freno a estas facultades. Rousseau elimina sistemáticamente todo lo que se manifiesta susceptible de convertirse en experiencia en su reino vegetal, tras haber renunciado de forma ciertamente expeditiva a numerosas metáforas del pecado y de la finitud suministradas por los otros dos reinos. Tras haber declarado todas las experiencias de su edad sin utilidad presente y sin provecho para el porvenir. Una vez más preguntémonos por la condición de esa memoria sin épica, que se dice desafecta de

lo humano y de lo histórico. Una memoria que al menos en alguno de sus contornos limita, en lo que a la disposición de la mirada se refiere, con la siguiente declaración de Godard sobre el cine:

> El cine que consiste simplemente en poner cosas delante de la cámara. Un poeta llamaría a esto "la mirada de las cosas". No la mirada humana de las cosas, sino la mirada de las cosas mismas. Aquí, la creación artística no significa pintar la propia alma en las cosas, sino pintar el alma de las cosas. (3)

En este caso se trata de hacer del alma una recidiva de la escritura. Escritura que, tras haber sido sometida a una cura de objetividad, ha incrustado en ella los límites precisos de la cosa, del objeto banal.

Porqué debiera poseer el recuerdo aquello que Calasso le otorga referido a la clase obrera en un texto sobre W. Benjamin:

> A esa clase sus caudillos le habían quitado la única fuerza revolucionaria auténtica: el recuerdo. (4)

Que el recuerdo, apuntalado por la experiencia, sea una "fuerza revolucionaria", invita a la duda. Ya por definición su tendencia vendría a ser más bien la contraria. El recuerdo, así, pretendido genérico, no tiene que ser revolucionario ni dejar de serlo. El recuerdo, del que suele hablarse como del *inevitable* recuerdo, algo sujeto más a leyes naturales que a las de la convención. Cuando Walser hacía, en un sentido que no debe ser menospreciado, del recuerdo una cuestión de modas, lo estaba desposeyendo de la inmunidad de la que goza *lo natural*.

Son muchos los que practican en nombre de la cultura el oficio de rememorante o apologista de la memoria. Se descubren *espacios de memoria* por todas partes. Sin precisar siquiera porqué deberíamos estar agradecidos por su manifestación, porqué deberíamos hacernos partícipes del espíritu exaltado y pletórico que acompaña a la recensión de dichos espacios.

Sin duda se equivocan aquellos que sostienen que el eterno presente de la mercancía nos ha convertido en desmemoriados. En ocasiones incluso podría parecer que el oscuro objeto denominado "cultura" y la pseudomnemotecnia que se ha dado en llamar "memoria histórica" y sus vástagos se confunden. Continuamente se pretenden rebatir argumentos con onomatopeyas.
En el caso de la ciudad es evidente esta exacerbación del motivo memorable como justificación de su propia existencia simbólica. La voluntad de convertir a la ciudad en un himno en honor a lo museístico puede responde evidentemente a una voluntad política, pero esencialmente a una disposición lingüística. El paseante que prefigura este relato está transido de lo sublime y es, ante todo, un contemplador de magnificencias y un adorador de museos. El ímpetu religioso de lo artístico *cotidianeizado* es asombroso. La memoria es encomiable. Hay que adorar a todo lo que pueda declinarse en ella. El ideal de este pensamiento sectario sería llenar la ciudad de versiones de *El grito* de Munch. Esa es la forma que para ellos reviste la memoria. La de un paseante de gesto crispado y transido de espanto, congestionado, torturado, *profundo*. Pero *tan* correcto y por supuesto *tan* sensible ante el objeto venerado, la tabla de salvación, lo que ellos entienden por "cultura". A quienes precisamente son "las grandes reminiscencias y los escalofríos históricos" lo que más satisfacción les produce. Aprecian y practican aquella escritura que les rinda merecido tributo.

(1) Benjamin, W.; *Gesammelte Schriften*, Band VI, pág. 500
(2) Benjamin, W.; *Gesammelte Schriften*, Band II.1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, pág. 54
(3) Godard, Jean-L.; citado por D. Oubiña (comp.) en "Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine", Barcelona, Paidós, 2003, pág. 79
(4) Calasso, Roberto; *Los cuarenta y nueve escalones*, Barcelona, Anagrama, 1994, pág. 349

3.5. La memoria de la infancia

Tomemos la memoria canónica del individuo, aquella que se ejercita con la infancia. La infancia y la barbarie son los lugares predilectos de la memoria. Porque la infancia es definitiva e intemporal. Como la barbarie. Y la memoria en este caso tiende a considerarse *intachable*, como si se tratara de una función fisiológica, mecánica, sin subterfugios. Rememorar la infancia es como salir de la caverna platónica para contemplar lo eterno y lo inmutable. Sin embargo para el *flâneur* las imágenes no se someten al *tempo* de la contemplación.

La imagen está dada, no le pertenece. Como diría Walser, quien habla es la descripción, es el cuento el que dice. Igual que las imágenes del *Kaiserpanorama*, pasa veloz ante los ojos del paseante.

Sólo es aprehensible por lo no-subjetivo, por esa extravagante parte del alma -del alma *escenificada* , del alma como escenario en el que el recuerdo se representa; no se trata del alma cristiana, ni tan siquiera del alma como metáfora de la espitritualidad- postulada *objetiva*. La ciudad es función no subjetiva del alma en la que se generan imágenes sin nostalgia. No es casual que de lo que haya que apoderarse, lo que haya que atrapar (*habhaft ~werden*) sea nombrado "Bild" (imagen) y no directamente "Erinnerung" (recuerdo). La exterioridad de la imagen se evidencia mejor. *Bild*, anuncia una composición que parece prescindir del tradicional proceso de la interioridad requerido por el recuerdo. Benjamin cita a Julien Green:

> "Y desde luego no sería capaz de reproducir el más mínimo accidente callejero que hubiese vivido como testigo ocular".
>
> "Und ich wäre nicht fähig, den mindesten Straßenunfall, den ich als Augenzeuge erlebte, wiederzugeben". (1)

Y concluye sobre la escritura del francés:

> A pesar de su precisión en los detalles, de su drástica catástrofe, [sus obras] provocan sin embargo, el sentimiento de que ha podido, que incluso ha debido escribirlas alguien que apenas ha vivido nada, y mucho menos que ha vivido algo semejante.
>
> Trotz ihren präzisen Details, ihrer drastischen Katastrophe geben sie denn doch das Gefühl, es könne, ja vielleicht es müsse einer sie geschrieben haben, der fast nichts, geschweige den solches erlebte. (2)

La misma disciplina programática de escritura magra en experiencia a la impuesta por Walser en *Los cuadernos de Fritz Kocher*:

> El joven que escribió estos cuadernos falleció poco tiempo después de terminar sus estudios en la escuela... Sus ojos, seguramente grandes y brillantes, no han podido ver muchas de las cosas del gran mundo, al que tanto añoraba asomarse. Por ello le fue concedido el don de ver con claridad todo aquello a lo que el lector tendrá acceso si lee estos temas de redacción. ¡Adiós mi joven amigo! ¡hasta pronto lector! (3)

Es evidente que alguien que apenas ha vivido, ha de acometer una escritura de escasa *utilidad* para la vida:

> ... y gracias a esta poco común y sin embargo común existencia puedo yo construir un libro serio del que no hay lección que aprender. Y es que existe gente que pretende sacar de los libros enseñanzas para la vida. Por consiguiente debo decir que, muy a mi pesar, no escribo para esta clase tan honorable de gente. ¿Si es una pena? Oh, por supuesto.
>
> ... und auf Grund dieser unalltäglichen und doch auch wieder alltaglichen Existenz baue ich hier ein besonnenes Buch auf, aus dem absolut nichts gelernt werden kann. Es gibt nämlich Leute, die aus Büchern Anhaltspunkte fürs Leben herausheben wollen. Für diese Sorte ser ehrenwerter Leute schreibe ich demnach zu meinem riesiggroßen Bedauern nicht. Ob das schade ist? O ja. (4)

También de la memoria escenificada como ciudad,

> ... als mnemotechnischer Behelf des einsam Spazierenden...
>
> ... como recurso mnemotécnico del paseante solitario... (5)

se ausentará el sentimiento. De ello advierte Benjamin en el Prólogo a *Infancia en Berlín...*:

> He experimentado como salutífero el procedimiento de la vacunación numerosas veces en mi vida interior; me atuve a él también en esta ocasión y traje sobre la escena intencionadamente las imágenes que en el exilio más poderosamente se cuidan de despertar la añoranza -las de la infancia-. El sentimiento de nostalgia debiera con todo esto ser tan poco dueño del espíritu como la vacuna sobre un cuerpo sano.
> Esto trajo consigo que los rasgos biográficos, que se perfilan antes en la continuidad que en lo profundo de la experiencia, fuesen relegados por completo en estas tentativas... Con ellos las fisionomías -las de mi familia y las de mis camaradas-. En cambio me esforcé por apoderarme de las imágenes en las que se refleja en un niño de la clase burguesa la experiencia de la gran ciudad.
> Ich hatte das Verfahren der Impfung mehrmals in meinem inneren Leben als heilsam erfahren: ich hielt mich auch in dieser Lage daran und rief die Bilder, die im Exil das Heimweh am stärksten zu wecken pflegen -die der Kindheit- mit Absicht in mir hervor. Das Gefühl der Sehnsucht durfte dabei über den Geist ebensowenig Herr werden wie der Impfstoff über einen gesunden Körper... Mit ihnen die Physiognomien -die meiner Familie wie die meiner Kameraden. Dagegen habe ich mich bemüht, der *Bilder* habhaft zu werden, in denen die Erfahrung der Groβstadt in einem Kinde der Bürgerklasse sich niederschlägt. (6)

El niño de *Infancia en Berlín...*, no está rodeado de presencias reconfortantes, padres o amigos, que cuando aparecen, carecen del calor y la vitalidad supuestos, y pasan a convertirse en superficies, en imágenes desprovistas de toda profundidad:

> Los míos me rodeaban, un poco rígidos, como en un daguerrotipo.
> Die meinigen umgaben mich, ein wenig starr, wie auf einer Daguerrotypie. (7)

El *flâneur* recupera una infancia en el que los seres humanos no ocupan ningún lugar, lo cual nos advierte de la excentricidad de la misma, o más bien, del procedimiento que requiere su emerger.

El paseante es un solitario, como el niño de *Infancia en Berlín...* y la soledad tiene menos que ver con una opción radical de libertad que con la ausencia metódica de seres humanos.:

> Soledad querida dónde transcurren todavía con placer los restos de una vida de sufrimiento, bosques sin madera, marismas sin agua, retamas, cañaveras, tristes brezales, objetos inanimados que no podéis ni hablarme ni escucharme, que encanto secreto me devuelve sin cesar a vuestra compañía. Seres insensibles y muertos, ese encanto no está en vosotros...
>
> Solitude cherie où je passe encore avec plaisir les restes d'une vie livrée aux souffrances, forest sans bois, marais sans eaux, genets, roseaux, tristes bruyères, objets inanimés qui ne pouvez ni me parler ni m'entendre, quel charme secret me ramene sans cesse au milieu de vous. Etres insensibles et morts, ce charme n'est point en vous... (8)

No se trata de un recorrido a través de la propia vida. Si así fuese, las estaciones serían otras bien distintas, y en ellas encontraríamos el afecto y el miedo, la nostalgia y el odio, el amor y la desesperanza, la rabia y la alegría, la tristeza, el pecado y la expiación.

(1) Benjamin, W.; *Gesammelte Schriften*, Band III, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972, pág. 155
(2) Benjamin, W.; *op. cit.*, pág. 155
(3) Walser, R.; *Los cuadernos de Fritz Kocher*, págs. 9-10
(4) Walser, R.; *Der Räuber*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, pág. 12
(5) Benjamin, W.; Angelus Novus, pág. 416
(6) Benjamin, W.; *Gesammelte Schriften*, Band VII.1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, pág. 385
(7) Benjamin, W.; *Beroliniana*, München / Berlin, Koehler & Amelang, 2001, pág. 119
(8) Rousseau, J. J., *Oeuvres complètes*, Vol I, pág. 1173

3.6. El niño y el coleccionista

No hay paraíso de la naturalidad en esta infancia, el niño es un inicio, un estado primigenio de manipulación de las imágenes, el *incipit* de una escritura, y sobre todo la imagen en la que más claramente se percibe esa *vuelta de tuerca* de la que procede la escritura, cuando precisamente a la infancia, que casi de inmediato haría surgir en el recuerdo la nostalgia, esta le es negada.

Recuérdese la habitual imagen que hace su aparición en la obra de Benjamin en forma de miniatura requiriendo sucesivas *ampliaciones*. Así en *Dirección única* el epígrafe "Vergrösserungen" ("Ampliaciones") en el que bajo seis denominaciones- "Lesendes Kind" (Niño leyendo), "Zu spät gekommenes Kind" (Niño que llega tarde), "Naschendes Kind" (Niño goloso) , "Karussellfahrehndes Kind" (Niño montado en el tiovivo), "Unordentliches Kind" (Niño desordenado) y "Verstecktes Kind" (Niño escondido)- encontramos el rostro que la infancia presenta una y otra vez en su obra. En la imagen del niño se materializa naturalmente, sin extrañeza, lo que más tarde se convertirá en un excéntrico comportamiento en el paseante:

> Cada piedra que encuentra, cada flor arrancada y cada mariposa aprisionada son para él el comienzo de una colección, y todo lo que posee hace una única colección. En él muestra esta pasión su verdadero rostro, la severa mirada india que ya turbia y maniática sigue ardiendo en anticuarios, exploradores y bibliófilos. Apenas ha entrado en la vida y ya es un cazador. Caza a los espíritus cuya huella olfatea en las cosas: entre espíritus y cosas transcurren para él los años, en los que su campo visual permanece libre de seres humanos. Sucede para el cómo en sueños: no conoce nada duradero, todo le acontece, según él, le sale al encuentro, choca con él. Sus años de nomadismo son horas en el bosque del sueño. De allí arrastra la presa a su casa, para limpiarla, conservarla, desencantarla. Sus cajones deberán ser arsenal y zoo, museo del crimen y cripta. "Ordenar" significaría destruir un edificio lleno de castañas espinosas, que son manguales, papeles de estaño que son tesoros de plata, cubos de madera que son

ataúdes, cactus que son árboles totémicos y céntimos de cobre que son escudos. Ya hace tiempo que el niño ayuda con el armario de la ropa blanca a la madre y con la librería del padre, mientras continúa siendo en su propio coto el más inconstante y belicoso huésped.

Jeder Stein, den es findet, jede gepflückte Blume und jeder gefangene Schmetterling ist ihm schon Anfang einer Sammlung, und alles, was es überhaupt besitz, macht ihm eine einzige Sammlung aus. An ihm zeigt diese Leidenschaft ihr wahres Gesicht, den strengen indianisches Blick, der in den Antiquaren, Forschern, Büchernarren nur noch getrübt und manisch weiterbrennt. Kaum tritt es ins Leben, so ist es Jäger. Es jagt die Geister, deren Spur es in den Dingen wittert; zwischen Geistern und Dingen verstreichen ihm Jahre, in denen sein Gesichtsfeld frei von Menschen bleibt: Es geht ihm wie in Träumen: es kennt nichts Bleibendes; alles geschiet ihm, meint es, begegnet ihm, stößt ihm zu. Seine Nomadenjahre sind Stunden im Traumwald. Dorther schleppt es die Beute heim, um sie zu reinigen, zu festigen, zu entzazubern. Seine Schubladen müssen Zeughaus und Zoo, Kriminalmuseum und Krypta werden. "Aufräumen" hieße einen Bau vernichten voll stachliger Kastanien, die Morgensterne, Stanniolpapiere, die ein Silberhort, Bauklötze, die Särge, Kakteen, die Totembäume und Kupferpfennige, die Schilde sind. Am Wäscheschrank der Mutter, an der Bücherei des Vaters, da hilft das Kind schon längst, wenn es im eigenen Revier noch immer der unstete, streitbare Gast ist. (1)

La infancia, que indica el lugar en el que el sujeto *desaparece* con total naturalidad en un mundo de cosas.

Tras leer estos párrafos nos viene a la cabeza una vez más el paseante solitario de *Las Ensoñaciones...* recolectando sus plantas comunes, consciente de que su actividad, tan natural en un niño, parecería, a su edad, baladí e inexplicable para cualquier mortal. También él ha salido de caza.

De igual modo transcurren los años para el *flâneur*, "entre espíritus y cosas". Libre así mismo su campo visual de seres humanos.

Al niño y al *flâneur* todo les *acontece*, les sale al encuentro, igual que las imágenes al paseante de Walser.

El *flâneur* convierte los despojos que va recogiendo por la calle en una colección. Como el niño de *Dirección única*. Hace suyo el saber del que busca continuamente recomponer el mundo por la escritura a través de sus hallazgos, objetos sin valor:

> ... que para el coleccionista, entiendo el verdadero, el coleccionista como debe ser, la posesión es la más profunda de todas las relaciones que se puede tener con las cosas: no que ellas permaneciesen vivas en él, es él mismo el que vive en ellas.
>
> ... daβ für den Sammler, ich verstehe den rechten, den Sammler wie er sein soll, der Besitz das allertiefste Verhältnis ist, das man zu Dingen überhaupt haben kann: nicht daβ sie in ihm lebendig wären, er selber ist es, der in ihnen wohnt. (2)

Una vez más se procede a una inversión ya habitual: es el mundo el que asimila al sujeto, al coleccionista en este caso, y se nos hace manifiesto el *olvido de sí* del coleccionista ante sus posesiones. La colección es precisamente el procedimiento más efectivo para conseguir *cosificar* el alma, método de generación de la imagen. Coleccionar recuerdos como quien colecciona objetos. Aplicando a ambos idéntica disposición. El *flâneur* no utiliza los objetos de su colección para amplificar su yo. Al igual que el *paseante solitario* de Rousseau que procedía al *abandono de sí* para recrearse a imagen y semejanza del vegetal, el alma a imagen y semejanza de una planta común. El coleccionista y el solitario son figuras recíprocas:

> Dicha del coleccionista, dicha del solitario: *tête à tête* con las cosas.
>
> Glück des Sammlers, Glück des Einsamen: tête á tête mit den Dingen. (3)

Qué alejada está la figura de este solitario de la del eremita. No es la suya la soledad metódica del que aspira a lo divino, sino la soledad también procedimental del que anhela desaparecer en lo profano y en concreto, en sus manifestaciones más banales.

(1) Benjamin, W., *Einbahnstraße*, págs. 64-65
(2) Benjamin, W., *Angelus Novus*, págs. 177-178
(3) Benjamin, W.; *Das Passagen-Werk*, pág. 1036

IV. La pequeña forma

4.1. La pequeña forma y el territorio del lápiz

Esta memoria no enunciará grandes principios.

"Die kleine Form" (la pequeña forma), la forma poco vistosa del vegetal no se presta a su enunciación.

La "pequeña forma" era anunciada por Benjamin en un texto sobre R. Walser, con palabras en las que se intuye su propia obra:

> Se puede leer mucho de Robert Walser, pero nada sobre él. Qué sabemos en suma de los pocos de entre nosotros, que saben tomar de manera justa la glosa cincelada: a saber, no como el periodista que quiere ennoblecerla "elevándola" sino aprovechando su despreciable, insignificante disposición, para obtener su poder vivificante y purificador. Qué relación guarda con esta "pequeña forma", como la llamaba A. Polgar y cuántas mariposas de esperanza huyen en sus modestos cálices desde la insolente frente de roca de la así llamada gran literatura; de esto sabemos muy poco. Y los demás ni sospechan siquiera lo que tienen que agradecer a un Polgar, a un Hesel o a un Walser, a sus delicadas o espinosas flores en el desierto de la prensa. E incluso vendrían a dar con Walser en ultimo lugar. Pues el primer impulso debido a su escasa formación, que es la única que poseen en materia de literatura, les aconseja, para aquello que denominan futilidad del contenido, compensarla con la cultivada, noble forma. En este punto llama la atención en primer lugar en Robert Walser un abandono totalmente inhabitual, difícil de describir. Que esa inanidad es gravedad y el descuido perseverancia, sobre esto llegan en último lugar las consideraciones sobre la cuestión de Walser.
>
> Man kann von Robert Walser viel lesen, über ihn aber nichts. Was wissen wir den überhaupt von den wenigen unter uns, die die feile Glosse auf die rechte Weise zu nehmen wissen: nämlich nicht wie der Schmock, der sie adeln will, indem er sie zu sich "emporhebt", sondern, ihre verächtliche, unscheinbare Bereitschaft nutzend, um ihr Belebendes, Reinigendes abzugewinnen. Was es mit dieser "kleinen Form", wie Alfred Polgar sie nannte, auf sich hat und wieviel Hoffnungsfalter von der frechen Felsstirn der sogenanten groβen Literatur in ihre bescheidenen Kelche flüchten, wissen eben nur

> wenige. Und die ander ahnen gar nicht, was sie einem Polgar, einem Hessel, einem Walser an ihren zarten oder stachligen Blüten in der Öde des Blatterwaldes zu danken haben. Sie würden sogar auf Robert Walser zuletzt kommen. Denn die erste Regung ihres kümmerlichen Bildungswissens, das in den Dingen des Schrifttums ihr einziges ist, rät ihnen, für das, was sie die Nichtigkeit des Inhalts nennen, an der "gepflegten", "edlen" Form sich schadlos zu halten. Und da fällt den gerade bei Robert Walser zunächts eine ganz ungewöhnliche, schwer zu beschreibende Verwahrlosung auf. Daβ diese Nichtigkeit Gewicht, die Zerfahrenheit Ausdauer ist, darauf kommt die Betrachtung von Walsers Sachen zuletzt. (1)

El *Bleistiftgebiet* es el territorio o dominio del lápiz, el método del lápiz que Walser oponía al de la pluma, con su mezcla de facticidad y teoría, y que le llevaba a escribir a lápiz sus textos para sólo después transcribirlos con pluma:

> Ahora, si puedo todavía decir algo en mi propio nombre, contaré como me vino la idea de llevar a lápiz mi prosa sobre papel antes de transcribirla con pluma... Descubrí un día, en efecto, que me ponía nervioso empezar por la pluma. (2)

En el caso de Rousseau existe también este "territorio del lápiz". Que equivaldría a un reino vegetal reducido a su mínima expresión. Los reinos animal y mineral y su cohorte expresionista de imágenes -los equivalentes de la honorable pluma y del gran camino, de la vía principal- y su simbolismo quedan descartados de este dominio de la planta común, reino vegetal del que se ha destilado su más banal expresión, que Rousseau recrea en *Las Ensoñaciones...*, buscando explícitamente reducir al mínimo las sutilezas simbólicas, la potencialidad de dispersión connotativa del concepto.

Tanto Rousseau como Benjamin se proponen escribir *a lápiz* sus recuerdos.

La forma enciclopédica que adoptan numerosos de los escritos de Benjamin corresponde a la disolución de la *gran forma* de la obra, del gesto pretencioso del libro, en múltiples *pequeñas formas*, cuyo hacedor bien podría ser el "hombrecillo

jorobado", del que se nos explica al final de *Infancia en Berlín...*, que bajo su mirada todos los nombres alcanzaban su diminutivo, su "pequeña forma", y el "jardín" se convierte en un "jardincillo". (3)

No por azar estructuran el *paseante solitario* y el *flâneur* de forma enciclopédica las imágenes que han ido cosechando. El *promeneur solitaire* colecciona plantas comunes, que serán los objetos desencadenantes del recuerdo, los médium del recuerdo. Colección que se organizará en el *Diccionario de botánica*. Fruto de sus paseos solitarios compone el paseante una diccionario, un *Libro de los pasajes*, en el que no se concentran ni las grandes ni las pequeñas fechas, sino las fechas *banales*, en las que no se da ninguna inversión épica del ideal, ninguna aspiración a la grandeza de lo mínimo. Estas fechas banales carecen de épica y por lo tanto también de la del despojo y de la del olvido. La forma enciclopédica, tradicionalmente la menos interior, la que se supone menos propicia para dar curso a las cosas del alma, la más desmembrada, la menos antropomórfica de las formas de escritura. Pero que se adaptaba a la perfección a una concepción de la escritura como compendio de retazos, que ni siquiera alcanzaban la autonomía del aforismo, como retahíla de nombres.

En ella se congregan unos recuerdos privados de sentimiento. Parece un contrasentido.

Escribía Voltaire en el epígrafe "Vida" de su *Diccionario filosófico*:

> La vida es organización con capacidad de sentir... Puede tenerse vida sin sentimiento en momentos dados, porque nada sentimos durante una apoplejía, durante un letargo, durante un sueño profundo. (4)

El *flâneur* habita los pasajes, "las cámaras mortuorias de la ciudad". El estado de ensoñación y de embriaguez en que el paseante solitario y el *flâneur* acometen sus respectivos paseos, ha de corresponderse a algo semejante a este "cese en la capacidad de sentir", que sitúan en el origen de su escritura del recuerdo.

En el caso de Rousseau lo vulgar, que no hay que entender en un sentido despectivo sino como opuesto a lo excepcional, como uno de los ángulos de lo banal, se asocia a un estadio *originario*, anterior a la proliferación simbólica y de las imágenes, estadio que podemos denominar como el del *silenciamiento* de la imagen:

> "Vulgar": Así se designa ordinariamente la especie principal de cada género conocida desde más antiguo y de la que ha recibido su nombre, y que era considerada en un principio una especie única.
>
> Vulgaire: On désigne ordinnairement ainsi l'espece principale de chaque genre la plus anciennement connue dont il a tiré son nom, et qu'on regardoit d'abord comme une espece unique. (5)

Este coqueteo con los orígenes, lo es con el momento anterior a la adquisición de profundidad por parte de la imagen, cuando todavía los seres estaban recortados sobre el papel y eran superficies lisas.

La escritura antes de alcanzar el cuerpo, la forma del libro.

(1) Benjamin, W.; *Illuminationen*, pág. 349
(2) Walser, R.; "Esquisse au crayon", en Rev. Europe, nº 889, mai 2003
(3) Benjamin, W.; *Berliner Kindheit...*, pág. 110
(4) Voltaire; *Diccionario filosófico*, Tomo II, Madrid, Temas de hoy, 2000, pág 614
(5) Rousseau, J. J.; *Oeuvres complètes*, Vol II, Paris, Gallimard, 1969, pág. 1247

4.2. Lo prosaico

Lo rememorado deja de ser un relato, de entretejerse con el curso de una vida, de ser el relato de la infancia, de la vejez, lo biográfico, disgregándose en una inusual forma enciclopédica. Forma que no se ha tardado en recuperar *estéticamente*, es decir, se la ha relegado a un mero formalismo con fuerte empaque ornamental, despojándola de su aberrante prosaísmo. Esta ciudad es sin embargo *aberrantemente* prosaica. Un bastión alzado contra ciertas manifestaciones históricas de *la belleza*. Ahí radica todo o casi todo su poder de fascinación. En que es inmune a las tentativas de empatía. No hay posibilidad de hacerla participar en ningún narcisismo subjetivo, ni en la ingesta dialéctica del todo por el yo.

El diccionario como libro del lugar común, de la planta vulgar, del significado cotidiano, restrictivo en la connotación e impersonal. Es la antítesis de lo extraordinario. Aquellos a los que alberga su seno *ni sufren ni hacen sufrir*. Puede decirse que son pura palabra y meramente nombre:

> Junto al último había un banco de piedra: "Banco", me dije, y desaprobé que no firmase con letras doradas sobre el fondo oscuro.
>
> Neben dem letzten stand eine Steinbank: "Bank" sagte ich vor mich hin und miβbilligte das nicht auch sie auf schwarzem Grunde mit goldenen Lettern firmierte. (1)

La estructura enciclopédica se opone a lo orgánico, dificultando la analogía de su forma con lo humano, convertida dicha estructura en vehículo de una forma de *antihumanismo*. Pero de un antihumanismo liviano, no desprovisto de cierta dulzura y ligereza, como en la escritura de Walser. La *imagen-puzle*, fruto de la luna de *Infancia en Berlín...* que ha hecho estallar el mundo en mil pedazos. Tarea del coleccionista serán las tentativas de recomposición precaria de ese mundo disperso en mil fragmentos:

> Tal desorden o cualquier otro es tan sólo un dique contra la marea de recuerdos, que rompe contra todo coleccionista que se ocupa de sus bienes. Toda pasión linda con el caos, la pasión de coleccionar lo hace con el recuerdo.
>
> Solche Anordnung oder jede andere ist nur ein Damm gegen die Springflut von Erinnerungen, die gegen jeden Sammler anrollt, der sich mit den Seinem befaβt. Jede Leidenschaft grenzt ja ans Chaos, die sammlerische aber an das der Erinnerungen. (2)

Necesariamente un orden enciclopédico es fragmentario. El fragmento, puesto que puede decirse que la obra de Benjamin está compuesta de fragmentos, no es ninguna metáfora del hundimiento, del estallido y posterior disgregación de cosmologías humanistas. Es más bien el destino de imágenes que como en el caso de la *Blancanieves* de Robert Walser, se han extraviado en mundos y en escrituras ajenas, han perdido su paisaje, como cualquiera de los términos que encontramos en un diccionario. Como escribía Benjamin, Walser nos dice *cómo* siguen viviendo los seres de los cuentos. Que no permanecen en la forma incorruptible y sin tiempo de la fábula. Han entrado en el tiempo, más por la eternidad, como escribía Baudelaire, y han mudado las imágenes:

> *Reina*: ... Yo no te envié a este cazador con besos/ El miedo ciego te ha vuelto recelosa/ Siempre te he amado/ Como a mi amada inocente niña/... No creas el cuento absurdo/ Que derrama en el oído del mundo/ La nueva de que estoy loca de envidia/ De que soy malvada por naturaleza/ Son todo habladurías. Te quiero/...
>
> *Cazador*: No es verdad que con sus besos me empujara al crimen/ Miente el cuento que esto cuenta.
>
> *Blancanieves*: Silencio, silencio. Sólo el cuento dice así/ No tú ni yo. Sólo una vez lo dije/ Pasado está. Padre ven/ Acompañadnos todos adentro.
>
> *Königin*: ... Ich schickte diesen Jäger nicht/ nach dir mit Küssen aus. Dich hat/ argwöhnisch blinde Scheu gemacht./ Vielmehr ich liebte immer dich/ Als mein unschuldig liebes Kind/... Ach, glaub' doch/ solch aberwitzigem Märchen nicht,/ das in

> der Welt begierig Ohr/ die Nachricht schüttet, ich sei toll/ aus Eifersucht, bös von Natur,/ was alles ein Geschwätz nur ist./ Ich liebe dich...
>
> *Jäger*: Daß sie mit feurigen Küssen mich/ zur Untat antrieb, ist nicht wahr./ Das Märchen lügt, das also spricht.
>
> *Schneewitchen*: Schweigt doch, o schweigt. Das Märchen nur/ Sagt so, nicht Ihr und niemals ich./ Ich sagte einmal, einmal so-/ das ist vorüber. Vater kommt./ Begleitet alle uns hinein. (3)

Cada una de las imágenes que salen al encuentro del rememorante no son incorporadas por éste en la sucesión, en la diacronía del flujo vital, sino que permanecen en su autonomía, ajenas, aisladas las unas de las otras. Incapaces de reconstruir vida alguna. De ser asimiladas, incorporadas por él. Compartiendo el carácter aleatorio y acronológico de una enciclopedia. Dónde todos los tiempos y todos los espacios aparecen mezclados, confundidos. El *flâneur* no pudiendo apropiárselas de otra manera, sólo puede convertirse en un coleccionista, y preservarlas como piezas de su colección. Sin *interiorizar* definitivamente por lo tanto esas imágenes del recuerdo. Sin recuperar la comunidad de sentimiento del que se reconoce en una imagen pasada.

Ocupa este rememorante el lugar de aquellos que, como diría Pessoa,

> ... si sufren, no lo dicen... (4)

La obra de Benjamin tiene poco que ver con el recuerdo o con la memoria entendidos como forma de presentar los contenidos personales de aconteceres pasados, es decir, con lo autobiográfico, y menos todavía con la antes mencionada consideración de la memoria como bastión de la cultura y antídoto contra la reincidencia en la barbarie. Como sostenía a propósito de la obra de Julien Green -o una vez más de la suya propia-, este recuerdo no necesariamente está emparentado con la vivencia. No se trata de la escritura de la vida.

Por esto sus hallazgos, los hallazgos de esa memoria, no inmutan al rememorante. Son imágenes en las que no se contempla la posibilidad misma de la nostalgia. Hagámosle no a él sino a su escritura participe de las palabras que le dedicó Aranguren:

> Quiso pasar por la vida... pobre, despojado de experiencias y de cosas, de dogmas y de nostalgias. (5)

El *elogio de la pobreza*, debe ser entendido como ausencia de un yo hipertrofiado, como precarización de la subjetividad, manifestación del yo subsumido en las cosas más banales, la mirada ocupada con el objeto ínfimo, con el detalle ornamental. Los seres que recorren su obra son la antítesis del *creador*, del artista de alma exuberante. Son comedidos seres de prosa.

(1) Benjamin, W.; *Über Haschisch*, pág. 44
(2) Benjamin W.; *Angelus Novus*, pág. 169
(3) Walser, R.; *Blanche-Neige*, Paris, José Corti, 2001, págs. 16, 88, 108
(4) Pessoa; *Libro del desasosiego*, pág. 40
(5) Aranguren, José Luis L.; "Viajero sin equipaje" en Rev. Triunfo, año XXVII, nº 571, Septiembre 1973, pág. 42

4.3. La ausencia de cimas

No cabe duda de que Benjamin se esmeró en trabajar la espera. Para comprobar cuánto aguantaría el *bon bourgeois* sin que apareciesen en escena sentimientos elevados, alturas, cimas, grandes pasiones y grandes dramas, experiencias inauditas o al menos inusuales que diesen razón a la escritura, sin *momentos estelares de la humanidad* (1). Sin que el juicio administrase a cada uno su lugar.

Recordemos las palabras de Dreyer:

> ¿Acaso no es verdad, además, que los grandes dramas ocurren en secreto? Los hombres ocultan sus sentimientos y evitan que las tormentas que causan estragos en su alma se reflejen en sus rostros. La tensión es subterránea y sólo se desencadena el día que llega la catástrofe. Esa tensión latente, ese malestar que se gesta bajo la apariencia banal de la familia del pastor fue lo que me pareció importante sacar a relucir. *Naturalmente hay quienes hubieran deseado un desarrollo más violento de la acción* (la cursiva es nuestra). Sin embargo, miren a su alrededor y observen como las mayores tragedias transcurren de una manera muy corriente y muy poco dramática. Esto tal vez sea lo más trágico de las tragedias. (2)

Puede tenerse a veces la impresión, y no sería lo más desacertado, de que la obra de Benjamin es una prueba de resistencia, un acumulador de tensión que no acaba de liberarse. Cuánto aguantará el rehén hasta que sus nervios estallen, cuanto resistirá esta ausencia absoluta de puntuación, de énfasis, esta inmensa planicie.

El proceso de recreación del pasado que resulta se sitúa en las antípodas de la intención de Stephan Zweig en *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*, cuyo sentido y núcleo era el censo de *los héroes del espíritu*:

> Los marcados con el estigma del destino sólo nos teníamos a nosotros mismos... Incluso en las horas más tenebrosas una conversación con un intelectual de gran talla moral puede ofrecer un inmenso y reconfortante consuelo al alma. (3)

Es cierto que Benjamin escribe sobre Baudelaire, Proust, Green, Brecht, Walser, Kraus, Krakauer o Hebel, entre otros hombres célebres. Pero ya no son personalidades que habiten esas ciudades y que proyecten en ellas su aura. No son contenido, no son carne de la memoria. No son sus habitantes, y, desde el momento mismo en que son convocadas, empiezan a asemejarse de forma inusitada, a ser víctimas del *demonio de la analogía*, a formar un continuo: Green, Baudelaire, Walser, Kafka, Hebel... Devorados todos por la misma y devastadora

> ... Form des Eingedenkens...
>
> ... forma de la rememoración... (4)

La escritura es concebida casi como un acto de antropofagia. Todas esas citas que proliferan en sus escritos son los restos de un banquete opíparo y selecto. Vemos como un Baudelaire desposeído de la épica de bohemia, *mansarde* y penuria, desposeídas sus *fleurs maladives* de lo indecible y finalmente del éxtasis, es reducido progresivamente, primero a su obra y después a un gesto.

El *flâneur*, figura recurrente, les alberga a todos en una única mirada de esfinge. Todos esos *protagonistas* han atravesado de alguna manera los pasajes parisinos y alcanzado la tierra paralela -la" Neben-" o "Gegenerde"- del recuerdo. Ningún juicio ha recaído sobre ellos y no les ha sido otorgado ni el cielo ni el infierno:

"¡Oh bienaventurado purgatorio!". (5)

En un texto titulado "Novelas de sirvientes del siglo pasado" escribía Benjamin:

> Si la historia de la literatura en lugar de interesarse únicamente en alzar la vista hacia las cimas, se considerase encargada de explorar la estructura geológica del gran macizo del libro... Nos parece extraño tener que tomar en serio libros que nunca entraron en una "biblioteca". (6)

Hay que evitar la tentación de solventar el asunto apelando inmediatamente a una retórica de *sans culottes*. Sería malversar la aportación si la antecedente versión de los sin tierra, "los que nunca entraron en una biblioteca", no fuese sino la patina de

una reivindicación de humanismo universalista. Este desafío al "ampuloso gesto universal del libro", nada tiene, como precisaba Benjamin, del "misticismo de las pequeñas cosas". No se trata de ejercer el papel de voz de los sin voz.

A propósito del *flâneur* puede insinuarse algo semejante a lo que escribía Canetti a propósito de Walser, acerca de

> ... su profunda e instintiva antipatía por todo lo "elevado", por todo lo que tiene poder y pretensión.
>
> ... seine tiefe und inkstintive Abneinug vor allem "Hohen", vor allem was Macht und Anspruch hat. (7)

Aunque no se debe hacer por ello de la obra de Benjamin un monumento levantado en honor de lo humano y contra el poder. Estaríamos desplazando innecesariamente el punto de mira.

(1) Título de una obra de Stephan Zweig, *Momentos estelares de la humanidad*, Barcelona, El Acantilado, 2002
(2) Dreyer, Carl T.; *Reflexiones sobre mi oficio*, Barcelona, Paidós, págs 63-64
(3) Zweig, Stephan; *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*, Barcelona, El Acantilado, 2001, pág. 525
(4) Benjamin, W.; *Das Passagen-Werk*, pág. 589
(5) M. de Saci, en su lecho de muerte; Citado por J.L. Borges y A. Bioy Casares *en Libro del cielo y del infierno*, Barcelona, Emecé 2001, pág. 78
(6) Benjamin, W.; *Je déballe ma bibliothèque*, París, Payot & Rivages, 2000, págs. 77, 85
(7) Canetti, Elias; Testimonio recogido de un folleto conmemorativo publicado por la editorial Suhrkamp con motivo del 100 aniversario del nacimiento de R. Walser

4.4. Ninguna visión de decadencia atormenta o fascina al *flâneur*

Ninguna visión del hombre redimido ni de la caída ocupa un lugar real en su escritura, ni en la versión "noche tenebrosa" ni en la de la "mediocridad incolora". Es sabido que las mayores desemejanzas se dan en lo que es casi idéntico y que el peligro está en lo análogo. Por eso habría que matizar necesariamente el término "mediocridad" y sus inevitables recidivas en la siguiente frase de C. Magris:

> Kafka y Pessoa no viajan hacia el fin de una noche tenebrosa, sino de una mediocridad incolora todavía más inquietante. (1)

Ese guiño supuesto a los viejos tiempos heroicos no se insinúa realmente ni en Kafka ni en Pessoa. No se trata de "mediocridad". Sus personajes parecen encontrarse muy cómodos a su manera en esa "mediocridad incolora". ¿Porqué hacerlos portadores de la funesta nueva de la *decadencia espiritual* cuándo esa bandera nunca fue la suya? Como bien decía Jesús Aguirre:

> Bienvenida será una pantomima aterradora -la que contenga el estruendo del grito pictórico de Munch. (2)

Es cierto que no hay vigor, voluptuosidad propiamente dicha, en la obra de Walser o de Benjamin, sino un ahorro de fuerzas, de energía. Pero tampoco en este caso se trata de ninguna "inquietante mediocridad".

Sino de una trama decididamente gris, de un gris inexpresivo, no abismático, sin esplendores ni ocasos, del fruto de un alma incapaz ya de *grandes movimientos*. Pero no por ello decadente. Ni el *ennui* ni el sentimiento de decadencia acechan al paseante. En general su alma, tal y como decía Rousseau ha perdido el *élan* que la elevara hacia los dominios de lo sublime. Todo sentimiento *cósmico* le resulta ya excesivo. Como el oficinista de Walser, se ha vuelto comedida.

La heroicidad tampoco encuentra su lugar en la obra de Walser -dónde la figura central es la del aprendiz o la del ayudante-, o en la de Benjamin. No encontramos en ella ningún "Viejo" como el que en Faulkner se revelaba, luchaba, prolongaba una

batalla contra la naturaleza desatada, mientras esta naturaleza se convertía en cómplice, en promotora de lo heroico. Ni tan siquiera la épica de la naturaleza indiferente ante los dramas humanos se manifiesta en *Las Ensoñaciones...* La naturaleza no es beligerante. Ni tampoco lo es la ciudad. Los escasos hombres no son ni superhombres ni marionetas, prototipos ambos que desbordan expresividad frente a lo inexpresivo de unas figuritas de papel, de unos recortes planos. No deja de ser curioso que Benjamin compare a los hombres tal y cómo se muestran en el recuerdo con figuritas recortadas sobre el papel.

Las imágenes en Benjamin han emprendido así a su manera la vía de la certidumbre, que escasamente tiene que ver con el realismo entendido como la ausencia de manipulación o de trucaje de la imagen, y se han emancipado de "la vía nostálgica del recuerdo" que Barthes oponía, tratando de la imagen, a la de la certidumbre:

> Ante una foto la conciencia no toma necesariamente la vía nostálgica del recuerdo (cuantas fotografías se encuentran fuera del tiempo individual), sino, para toda foto existente, la vía de la certidumbre. (3)

(1) Magris, Claudio; *El Danubio*, Barcelona, Anagrama, 1997, pág. 47
(2) Aguirre, Jesus; "Silencio es oro", Artículo publicado en el diario *El País* el 9 de Agosto de 1990
(3) Barthes, R.; *La cámara lúcida*, pág. 149

4.5. ¿Dónde está la amada?

Tampoco "la amada" está presente como objeto de deseo. En su forma más clásica ha desaparecido de la escritura y sólo ha perdurado como nombre,

... el nombre que ha salido indemne del amor.

... aus dem heil der Liebe entstiegenen Namen. (1)

uno más de los nombres que encontramos en la obra de Benjamin, fácilmente reconocibles, no tanto lo que recubren.

Baudelaire había prescindido del amor como motivo poético. Sus hembras no inauguran tampoco ningún concepto de la mujer autosuficiente, *diabólica* como en ocasiones se ha insinuado. Son fragmentos de relatos amorosos, bustos, citas, pedazos de escrituras o piezas de colección o si se prefiere fragmentos o restos de paisajes que han dejado de existir:

Así camináis, estoicas, sin lamentos,/ A través del caos de las ciudades llenas de vida,/ Madres de corazón sangrante, cortesanas o santas,/ Cuyos nombres en otro tiempo eran citados por todos./ Vosotras que fuisteis la gracia o que fuisteis la gloria,/ Nadie os reconoce! Un borracho incivil/ Os insulta al pasar con un amor irrisorio;/ Pegado a vuestros talones da brincos un niño vil y cobarde./ Avergonzadas de existir, sombras arrugadas,/ Asustadas, con la espalda encorvada, bordeáis los muros;/ ¡Y nadie os saluda, extraños destinos!/ Desechos de humanidad eternamente maduros!/ Pero yo, yo que de lejos os vigilo con ternura,/ La mirada inquieta, fija en vuestros pasos inciertos,/ Como si fuese vuestro padre, oh maravilla!/ Experimento a vuestras espaldas placeres clandestinos:/ Veo abrirse vuestras pasiones novicias;/ Sombríos o luminosos, vi vuestros días perdidos;/ ¡Mi corazón multiplicado goza de todos vuestros vicios!/ ¡Mi alma resplandece de todas vuestras virtudes!/ ¡Ruinas! ¡mi familia! ¡almas gemelas!/ ¡Cada día os doy un solemne adiós!/ ¿Dónde estaréis mañana, Evas octogenarias,/ Sobre las que pesa la garra terrible de Dios?

Telles vous cheminez, stoïques et sans plaintes,/ A travers le chaos des vivantes cités,/ Mères au coeur saignant, courtisanes ou saintes,/ Dont autrefois les noms par tous

étaient cités./ Vous qui fûtes la grâce ou qui fûtes la gloire,/ Nul ne vous reconnaît! un ivrogne incivil/ Vous insulte en passant d'un amour dérisoire;/ Sur vos talons gambade un enfant lâche et vil./ Honteuses d'exister, ombres ratatinées,/ Peureuses, le dos bas, vous côtoyez les murs;/ Et nul ne vous salue, étranges destinées!/ Débris d'humanité pour l'éternité mûrs!/ Mais moi, moi qui de loin tendrement vous surveille,/ L'oeil inquiet, fixé sur vos pas incertains,/ Tout comme si j'étais votre père, ô merveille!/ Je goûte à votre insu des plaisirs clandestins:/ Je vois s'épanouir vos passions novices;/ Sombres ou lumineux, je vis vos jours perdus;/ Mon coeur multiplié jouit de tous vos vices!/ Mon âme resplendit de toutes vos vertus!/ Ruines! ma famille! ô cerveaux congénères!/ Je vous fais chaque soir un solennel adieu!/ Où serez-vous demain, Eves octogénaires,/ Sur qui pèse la griffe effroyable de Dieu? (2)

El tono de Baudelaire es de una comprensión *infinita*. Se asemeja sin duda al del paseante de Walser, para el que la ausencia de severidad al enjuiciar a los hombres y al mundo no es sino la otra cara de la también infinita superficialidad de la que hace gala. No tiene nada que ver con ningún tipo de humanismo, ni con la asunción teórica de las debilidades humanas. Porque no son los hombres los beneficiarios de esta comprensión, sino las "mères au coeur saignant, courtisanes ou saintes, dont autrefois les noms par tous étaient cités", las figuras de la fábula que, en palabras de Walser,

... si no han muerto viven todavía

...wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie heute noch (3)

Y Benjamin continúa,

Walser muestra *como* viven.

Walser zeigt *wie* sie leben. (4)

Estas figuras que a diferencia de las de tradicionales de los cuentos y del mito, ya no luchan para liberarse del sufrimiento. Sólo tenemos que recordar a la burguesa-maestra-hada de *Jacob von Gunten*.

Los vagabundeos de los protagonistas de las historias de Walser no les permiten ningún tipo de anclaje, ni el de la amada, ni el de la familia ni el del hogar. Nada debe obstaculizar su andar *sin porqué*. Su única razón, que se identifica con el principio vital mismo, es un *perpetuum mobile*. En ningún lugar buscan asiento. Su voluntad es mantenerse siempre en la superficie. Pero seres como la amada sólo habitan en lo profundo. Que estamos ante seres de prosa es lo mismo que decir que nos encontramos ante seres de superficie.

Pensemos porqué carecen de raíces. Esta carencia no es programática. No es el ancho mundo lo que les atrae, ni la aventura. Recuérdese la convicción firme del paseante de Walser de no viajar nunca al extranjero. Es improbable que por razones patrióticas. Todos estos *flâneurs* desarraigados son, al mismo tiempo, *autóctonos*. Han corrido discretamente las cortinas de todas las ventanas *con vistas*. De ahí la peculiar naturaleza de la luz que baña los objetos y las personas. La especial condición de esa iluminación (profana) que por supuesto también cae sobre la amada. Ahora entendemos que en el *Diario de Moscú* se nos diga que

> Asja sah nicht schön...
>
> Asja no estaba bella... (5) .

Cómo es posible, nos preguntaremos, que la amada no lo esté. En absoluto por una voluntad desmitificadora y probatoria sustentada en lo empírico. El realismo del cínico le es ajeno a los autores que nos ocupan. Pero el amor y el odio son cimas, hacia las que el *flâneur* premeditadamente ha decidido no avanzar. También la belleza es una cima. Y el amor. Las escrituras que nos ocupan se han retirado modestamente de las sendas luminosas de lo sublime.

(1) Benjamin, W.; *Illuminationen*, pág. 297
(2) Baudelaire, Charles; *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1961, pág. 87
(3) Benjamin, W.; *op. cit.*, pág. 352
(4) Benjamin, W; *op. cit.*, pág. 352
(5) Benjamin, W.; *Moskauer Tagebuch*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980, pág. 17

4.6. Lo banal

En esta ciudad y en esta naturaleza perdidas para el paisaje existe un principio rector ya sugerido, "lo banal" ("die Lumpen, der Abfall"). Lo banal transformado en hilo de Ariadna. Escribe Benjamin en una carta a Hugo von Hofmannstahl:

> ... el estilo de Baudelaire, un estilo que finalmente me ha fascinado más que cualquier otra cosa y que me gustaría calificar de barroco de la banalidad. (1)

Calasso cuenta una anécdota a propósito de Benjamin que ilustra bien esta inclinación: Éste se habría encontrado con Karola Bloch, y a su pregunta de en qué estaba pensando, Benjamin habría respondido:

> Querida señora, ¿se ha fijado alguna vez en el aspecto enfermizo de las figuras de mazapán? (2)

Hablar de "el aspecto enfermizo de las figuras de mazapán" es un acto equidistante entre la épica de lo monumental y el pequeño gran *pathos* de lo banal. Porque no podemos sino imaginarnos a las figuras convertidas de forma inminente en una masa amorfa entre los dientes. Y en esa inclinación toda su obra es al menos en la misma medida una negación de la poética de lo monumental y de la de lo banal. No hay en ella ni grandes momentos ni pequeños grandes momentos. Y en lo que a la ciudad respecta se sigue idéntico procedimiento. La ciudad de los pasajes posee un carácter bien profano. En esta comprensión de lo profano es decisiva la ausencia del elemento *extático*. Y ello a pesar del asiduo recurso en Benjamin -como en Walser o en Rousseau- a las *soluciones últimas* que se dirían propias de la mística-. Recordemos la crítica de Brecht a su actitud:

> ... pura mística a pesar de la postura anti-mística. ¡Así adapta la concepción materialista de la historia! (3)

Su escritura es profana, hecho que poco tiene que ver con credo personal alguno. Como su actitud ante lo banal, muy propicio para sufrir santificaciones inversas que de inmediato se contagian a la ciudad si la consideramos el espacio de esplendor de

lo banal, cuya más célebre encarnación había sido *la mercancía*, incapaz de alimentar al alma pero considerada una gran corruptora del espíritu. Es sabido que la buena escritura excluye casi naturalmente y de manera dogmática ciertos gestos, ciertas poses, como por ejemplo la del *redentor*, la del salvador de almas. Es una escritura llena de prejuicios y cerrada, vuelta sobre sí misma.

Muchos comentaristas de Benjamin se empeñan en recuperar, en revelar *la poesía de su prosa*. Pero nada nos impide la asunción sin fisuras del prosaísmo. Brecht, Walser, Kafka o Benjamin se entregaron a tan ardua labor prosaica: todos eran, incluso en verso, maestros de prosa, si entendemos lo prosaico como la escritura amotinada contra el motivo sublime, contra lo último y lo inconmensurable. Como el dominio de *la pequeña forma*, del camino secundario (que no se ajusta ni remotamente a preceptos *underground* o vanguardistas).

En este espacio prosaico de la imagen al que el *flâneur* está inevitablemente ligado sin por ello encontrar cobijo, puede serle atribuido a Benjamin lo que escribía Lévi-Strauss a propósito de Poussin (4): que en el caso del pintor las diferencias de escala dentro de una misma pintura contribuían a mantener la autonomía de las partes en el todo, creando ese sentimiento de desazón que produce el saber que esas imágenes no se *causan* entre sí, es decir, no derivan *naturalmente* las unas de las otras -como lo hacen las ramas del tronco de un árbol-, no se influencian, sino que crecen como la hierba, absortas y ajenas, sin una atmósfera que las unifique.

(1) Benjamin, W,; *Correspondance*, Vol I, pág. 302
(2) Calasso, R.; *Los cuarenta y nueve escalones*, pág. 278
(3) Brecht, B.; *Journal de travail*, París, l'Arche, 1976, pág. 15
(4) Lévi-Strauss, C.; *Mirar, escuchar, leer*; Madrid, Siruela, 1994

V. El paseante

5.1. El *flâneur* de Benjamin y el *flâneur* de Kracauer

Poco se parece el *flâneur* de Benjamín al que nos presenta S. Kracauer en *Straßen in Berlin und anderswo* (*Calles en Berlín y en otros lugares*). De éste último si puede decirse que en su desplazamiento reconstruye una topografía, afianza un paisaje. Su París literario es un paisaje. Es absolutamente un *état d'ésprit*, un *paisaje del alma*. Y su paseante, al que Kracauer también dice víctima de la embriaguez (*der Rausch*), necesita de esta conversión de la ciudad en paisaje para cumplir con su cometido. Necesita proyectar su subjetividad en el paisaje. Propiciar el encuentro afortunado entre interioridad y exterioridad. Dotar a la imagen de un valor simbólico.

La conversión de la ciudad en paisaje exige que la ciudad sea un médium, que traduzca, pongamos por caso, los sentimientos del individuo. Y, fundamentalmente, que a éste se le vea *sufrir* en ella. La figura de ese personaje sedente -y sufriente- en una habitación de hotel, de gran patetismo, que nos presenta Kracauer ejemplifica a la perfección lo que se acaba de decir. El *flâneur* de Kracauer posee una mirada cargada de patetismo. Sus tierras paralelas, sus calles imaginarias rezuman decadencia, soledad, vacío existencial. Lo *existencial* lo abarca todo. Sirva la siguiente visión de su *flâneur*, en una de las calles de ese París paralelo:

> Como un nadador que lucha contra la corriente, ansiaba alcanzar con un esfuerzo desesperado el final de la calle. Las mujeres debían de ser prostitutas, me consolé, y me dije que una de ellas me había hecho una señal. Un poco más tranquilo, quise alargar el paso, y allí me fue ofrecido detenerme. No directamente y sobre todo no en palabras, sino a través de una imagen viva que se interpuso en mi camino como castigo a mi frivolidad. Vi: un hombre joven sentado en una silla en medio de una habitación. La habitación es una habitación de hotel, cuyas ventanas están abiertas. Con una cama sin hacer, un lavabo y un armario. Los objetos aguardan expectantes, como si estuvieran clavados y me miran con fijeza, cargantes, como si estuviesen muy netamente pintados. El agua sucia del lavabo es un estanque sin desagüe, el mueble muestra sus arañazos y

sus grietas sin pudor. A los pies del joven hombre se acurruca una maleta abierta a medio deshacer, en la que la ropa parece haber sido embutida apresuradamente. Rodeado del mobiliario, tiene el sedente su cabeza apoyada en las manos. El suelo de la habitación no debe estar más alto que el adoquinado de la calle. Permanezco delante de la ventana, que se ha volatilizado hace tiempo, pero el joven con el pelo revuelto me observa en tan escasa medida como a su maleta. Nada está presente para él, completamente sólo está sentado en su sillita en el vacío. Tiene miedo, el miedo es lo que le paraliza.

Wie ein Schwimmer, der gegen den Strom ankämpft strebte ich mit einer verzweifelten Anstrengung der Straβenmündung zu. Die Weiben werden Dirnen sein, tröstete ich mich, und redete mir ein, daβ eine von ihnen mir zugenickt hätte. Ein wenig beruhigt, wollte ich ausschreiten - da wurde mir Halt geboten. Nicht etwa unmittelbar durch die Burschen und überhaupt nicht in Worten, sondern durch ein lebendes Bild. Wie zur Strafe für meinen Leichtsinn stellte er sich mir in den Weg. Ich sah: ein junger Mann sitzt auf einem Stuhl mitten in einem Zimmer. Das Zimmer ist ein Hotelzimmer, dessen Fenster geöffnet sind. Es enthält ein Bett, das benutz worden ist, einen Waschtisch und einen Schranck. Die Gegenstände harren wie angewurzelt und starren mich so aufdringlich an, als seien sie überdeutlich gemalt. Das schmutzige Waschwasser ist ein Teich ohne Abfluβ, der Schränk trägt seine Kratzer und Risse schamlos zur Schau. Zu Füβen des jungen Mannes kauert ein offenen halbgepackter Koffer, in den eilig Wäsche hineingestopft worden sein muβ. Umringt vom Mobiliar, hat die sitzende seinen Kopf in die Hände gestützt. Der Fuβboden des Zimmers kann nicht höher als das Straβenpflaster liegen. Ich stehe vor dem Fenster, das sich längst verflüchtigt hat, aber der junge Mann mit den ungekämmten Haar beachtet mich so wenig wie seinen Koffer. Nichts ist für ihn vorhanden, ganz allein sitzt er auf seinem Stühlchen im Leeren. Er hat Angst, die Angst ist es, die ihn so lähmt... (1)

Cuan diferente es la imagen que se le aparece a este *flâneur* de las que se presentan ante los paseantes de Benjamin o de Walser, figuras casi inexpresivas.

Kracauer recurre a términos semejantes o idénticos a los utilizados por Benjamin para describir la confluencia de ciudad y *flâneur*: la embriaguez, las calles de París, que conducen al paseante hacia el pasado; el paseante como hombre del recuerdo... Sin embargo, en seguida se habrán de evidenciar las enormes divergencias en el tratamiento del tema, tras las semejanzas que a continuación ilustramos:

> El azar me condujo allí, es decir, no propiamente un azar sino la ebriedad. La ebriedad de la calle que siempre se apoderaba de mí en París... Por lo demás hay todavía muchas calles en todas las partes posibles de la ciudad, con las que vinculo singulares recuerdos. Cada una de ellas tiene su propio olor y su propia historia. Y esta historia no está pasada, sino que vive todavía... Quizás lo que conmueve es que en París el presente tiene el resplandor del pasado. Mientras se camina a través de las calles llenas de vida, éstas se han alejado ya como recuerdos, en los cuales se mezcla la realidad con su sueño tantas veces interrumpido y desperdicios y constelaciones se encuentran.
>
> Der Zufall führte mich dorthin; das heiβt, nicht eigentlich ein Zufall sondern der Rausch. Dert Straβenrausch, der mich in Paris immer ergreift... Übrigens gibt es noch viele Straβen in allen möglichen Stadtteilen, mit denen ich besondere Erinnerungen verknüpfte... Vielleich rührt es daher, daβ, umgekehrt in Paris die Gegenwart den Schimmer des Vergangenen hat. Während man noch durch die leibhaftigen Straβen wandelt sind sie bereits entfernt wie Erinnerungen, in denen sich die Wirklichkeit mit dem vielstöckigen Traum von ihr mischt und Abfälle und Sternbilder sich treffen. (2)

La ausencia de *Leidenschaft*, de *souffrance* caracterizan la obra de Benjamin. Se trata de la impasibilidad del alma de la que también hablaba Rousseau, del alma que ya es incapaz de sufrir, que ha sido inmunizada en la escritura. Recordemos el procedimiento de vacuna del que hablaba Benjamin en el Prefacio a *Infancia en Berlín...*

Tampoco los personajes de Walser sufren de ese sufrimiento con mayúsculas del que parece ser víctima el joven del que habla Kracauer.

Pessoa aludía a un rasgo definitorio del estilo, allí dónde este se convierte en armazón del pensamiento:

> Leo como quien pasa. Y es en los clásicos, en los calmos, en los que, si sufren, no lo dicen, dónde me siento sagrado transeúnte, ungido peregrino. (3)

Pero no sólo si sufren. Tampoco si aman o si gozan. No lo dicen. Pessoa los llama "los calmos". La pasión está ausente de su escritura. ¿Dónde encontramos pasión en la escritura de Walser? ¿Y en la de Kafka? Pero si encontramos innumerables *pormenores estrafalarios,* como decía Borges.

(1) Kracauer, Siegfried; *Straßen in Berlin und anderswo*, Berlín, Das Arsenal, 1987, págs. 9-10
(2) Kracauer, S.; *op. cit.*, págs. 7,11
(3) Pessoa, F., *Libro del desasosiego*, pág. 40

5.2. El *flâneur* es a su manera un Cagliostro

Creo conveniente citar aquí un fragmento del escrito de Benjamin titulado "Cagliostro". Cagliostro era un charlatán, un embaucador. Pero consumaba su arte a través de lo anacrónico. Recurría a la alquimia en tiempos de la ilustración y se mofaba del *espíritu de los tiempos*.

Los coletazos de razonamiento místico que encontramos invertidos tanto en *Las Ensoñaciones...* de Rousseau como en la obra de Benjamin -la iluminación es profana y la comunión lo es con las cosas y con lo concreto y no con lo espiritual o con lo sublime- pueden adaptarse al *experimento* histórico que fue la propia obra de Benjamin, no tan ajeno como podría parecer al efectuado por un Cagliostro. En otro sentido quizá la palabra "experimento" no sea tan desacertada. El tratamiento al que somete Rousseau a la naturaleza, o, en el caso de Benjamin, a la ciudad, responde perfectamente a las más estrictas normas de aislamiento propias de una prueba de laboratorio. Todo lo que puede provocar distorsión o ruido es cuidadosamente retirado. La naturaleza es el vegetal en su condición más inexpresiva e inútil. La ciudad es abordada al margen de lo íntimo, de la nostalgia y de la crónica histórica. Sólo las imágenes de las que lo humano queda excluido son aprovechables.

Volvamos a Cagliostro, un personaje que pareció ejercer cierta fascinación conceptual sobre Benjamin. En cualquier caso la simpatía por este tipo de personajes, que, a su manera, jugaban con la historia a ser inactuales sin la coartada de la nostalgia, es manifiesta:

> Hoy voy a hablaros de un gran estafador. Grande, con esto no solo quiero decir, que el hombre pudiese estafar con bastante libertinaje y desvergüenza, sino que lo hacía de manera bastante perfecta. No sólo era conocido por sus estafas en casi toda Europa, sino adorado por la alta sociedad, casi tenido por santo, y su retrato era difundido durante los años 1760-80 en incontables cobres, en pinturas y esculturas. Practicó sus

> exorcismos, curaciones milagrosas, el arte de producir oro y sus curas de rejuvenecimiento en los llamados tiempos de la Ilustración. En una época en la que la gente se mostraba -como él bien sabía- especialmente desconfiada ante todo tipo de fábulas transmitidas, y afirmaba querer seguir sólo su propio y libre entendimiento y hubieran debido estar completamente protegidos contra hombres como este Cagliostro… No se puede pensar que alguien que solo quisiera vivir y comer bien y beber, hubiese tenido en vilo a Europa durante veinte años con sus invenciones.
>
> Ich erzähle euch heute von einem großen Schwindler. Groß, damit meine ich nicht nur, daß der Mann sehr wüst und sehr unverschämt schwindeln konnte, sondern daß er es auf sehr vollendete Weise tat. Er ist mit seinen Schwindeleien in ganz Europa nicht nur berühmt, sondern von Zehntausenden verehrt, fast für heilig gehalten worden, und sein Porträt war in zahllosen Kupfern, in Gemälden und Plastiken während der Jahre 1760-80 verbreitet. Er hat also seine Geisterbeschwörungen, Wunderheilungen, Goldmacherkünste, Verjüngunskuren im sogenannten Zeitalter der Aufklärung getrieben, in einer Epoche, wo die Leute sich, wie ihr wißt, gegen alles überlieferte Fabelwesen besonders mißtrauisch zeigten, nur ihrem eigenen freien Verstande folgen zu wollen behaupteten und kurz und gut Männern wie diesem Cagliostro gegenüber ganz besonders gesichert hätten sein sollen. Wieso es ihm dennoch oder vielmehr eben deswegen gerade damals so gut gelang, darüber werden wir am Schlusse noch ein paar Worte sagen… Man darf nicht denken, daß jemand, der nur gut leben und schön essen und trinken will, die Kraft und die Phantasie aufbringt, 20 Jahrelang Europa mit seinen Erfindugen in Atem su halten. (1)

No podemos evitar pensar que cuando Benjamin habla de Cagliostro parece estar en cierto modo recreando su propia imagen. ¿Cómo entender en tiempos del iluminismo el éxito de un *Schwindl*er, de un estafador que juega con las armas, con las fábulas aparentemente menos acordes con los tiempos, con lo sobrenatural, con la magia y con los encantamientos en la época de la razón? Y continuando el razonamiento y adaptándolo al tema que aquí nos ocupa, cabe preguntarse: ¿Cómo

en la época en que se apunta a la cámara con el dedo y se incluye en la imagen al *hacedor* como argumento definitivo de verdad y honestidad intelectuales, se puede desdeñar el ojo de la cámara para defender la realidad última de una tarjeta postal?

> He hablado al principio de la Ilustración, una época en la que se procedió de manera muy crítica contra la tradición del Estado, de la religión, de la Iglesia, y a la que de hecho debemos agradecer grandes progresos de la libertad y de la cultura. Precisamente en esta época libre y crítica de la ilustración pudo ejercer Cagliostro su arte con gran éxito.
>
> Ich habe am Anfang von der Aufklärung gesprochen, einem Zeitalter, in dem man gegen die überlieferungen von Staat, Religion, Kirche sehr kritisch vorging und dem wir in der Tat grosse Fortschritte der Freiheit und der Kultur verdanken. Grade in diesem freien und kritischen Zeitalter der Aufklärung hat Gagliostro seine Künste mit so viel Erfolg spielen lassen. (2)

Benjamin hizo suya la figura de un Cagliostro -no es extraño que Volher Kamen lo tachase de "mistificador" (3)- y se puede pensar que su obra es un bazar de discursos, de tradiciones, desde la alquimia al marxismo, pasando por la tradición cristiana. No deja de ser curioso que en la época del psicoanálisis y del florecimiento científico Benjamin, con la misma voluntad anacrónica que un Cagliostro, recurriese a los lugares comunes de la tradición mística. Quizá lo que decía de Hebel le fuese aplicable:

> Hebel extrajo numerosas historias picarescas de fuentes antiguas; pero el temperamento de pillo y vagabundo propio de Frieder Zundel y de Heiner y de Dieter el Rojo era también el suyo.
>
> Zahlreiche Spitzbubengeschichten hat Hebel aus älteren Quellen geschöpft. Aber das Gauner- und Vagantentemperament des Zundelfrieders und des Heiners und des roten Dieters ist sein eigenes gewesen. (4)

Las imágenes del charlatán y del estafador no son extrañas a su escritura. Sustituyen a las del humanista, el profeta, y el moralista, entre otros tipos célebres.

El *flâneur* se atiene, como ha sido dicho, a cierto *imperativo categórico*. Meister Eckhart escribió en uno de sus sermones que trataba de las propiedades de la imagen, llamado "Cómo tenéis que vivir", aquella frase célebre a la que ya hemos aludido:

Debes vivir de la misma manera a como aquí se ha hablado de la imagen

No se puede negar la vigencia ordenadora, tácita o explícita de dicho mandato para el paseante.

(1) Benjamin, W.; *Gesammelte Schriften*, Band VII, págs. 188-189,192
(2) Benjamin, W.; *op. cit.*, pág 194
(3) VV.AA; *Para Walter Benjamin*, pág 46
(4) Benjamin, W,; *Gesammelte Schriften*, Band II,2, pág 639

5.3. El nombrador

¿Quién es "el nombrador"? No es ningún remedo del nombrar divino, no es ningún fundador de paradigmas, ni un apologista de *categorías* de reivindicada raigambre kantiana. Nombra y nombra de manera indiferenciada, parece que abandonado por todo criterio jerárquico y discriminante. Su único, titánico e inútil objetivo parece ser nombrar todo lo posible:

> No sé de qué debo hablar pues todo es tan bonito... (1)

Pero esencialmente, si nos atenemos al objeto, son nombradores muy modestos. Parecen inmunes no sólo a toda manifestación de lo sublime, de lo grandioso o de lo excepcional, sino a cualquier insinuación del paisaje. Sus mismos órganos perceptivos parecen imponer desde lo físico esta *limitación* semántica*:*

> Vivía, como un molusco vive en la concha, en el siglo XIX que, hueco, como una concha vacía, está delante de mí. La coloco en el oído.
>
> ¿Qué es lo que oigo? No oigo el ruido de los cañones ni la música de baile de Offenbach, tampoco el ulular de las sirenas de la fábrica ni los gritos que a mediodía resuenan por la Bolsa, ni tan siquiera el trotar de los caballos sobre el adoquinado o la música de las marchas militares del cambio de guardia. No, lo que oigo es el breve matraquear de la antracita que cae desde un cubo de hojalata a una estufa de hierro, es el sordo estallido con el que se enciende la llama de la mecha de gas, y el tintineo de los globos de la lámpara sobre las llantas de latón cuando pasa un carruaje por la calle. Había también otros ruidos, como el chacolotear de la cesta de las llaves, los dos timbres, en la escalera principal y en la de servicio, y finalmente también un breve verso para niños: "Quiero contarte algo de la Mummerehlen"
>
> Ich hauste so, wie ein Weichtier in der Muschel haust, im neunzehnten Jahrhundert, das nun hohl wie eine leere Muschel vor mir liegt. Ich halte sie ans Ohr. Was höre ich? Ich höre nicht den Lärm von Feldgeschützen oder von Offenbachscher Ballmusik, auch nicht das Heulen der Fabriksirenen oder das Geschrei, das mittags durch die Börsensäle gellt, nicht eimal Pferdetrappeln auf dem Pflaster oder die Marschmusik der Wachtparade.

> Nein, was ich höre, ist das kurze Rasseln des Anthrazits, der aus dem Blechbehälter in einen Eisenofen niederfällt, es ist der dumpfe Knall, mit dem die Flamme des Gasstrumpfs sich entzündet, und das Klirren der Lampenglocke auf dem Messingreifen, wenn auf der Straβe ein Gefährt vorbeikommt. Noch andere Geräusche, wie das Scheppern des Schlüsselkorbs, die beiden Klingeln an der Vorder- und der Hintertreppe; endlich ist auch ein kleiner Kindervers dabei. "Ich will dir was erzählen / von der Mummerehlen." (2)

No oye los *grandes* ruidos ni los ruidos envolventes, que permitieran recrear una *atmósfera*; más los ruidos imperceptibles, breves o fugaces, casi insignificantes, monótonos, redundantes, el *lumpen* de los ruidos

¿Qué escuchan cuando acercan el oído a la puerta del recuerdo? La escucha no es ávida. No encuentra lo nuevo ni lo excepcional. Si hay avidez es la de lo monótono y la redundancia. Que no sea lo llamativo, sino lo casi imperceptible, lo que requiere una alerta o tensión perceptivas, lo que capta la atención del niño, tal y como se nos cuenta, indica claramente que hay algo de extravagante en esta infancia. Recuérdese como en el fragmento titulado " Kaiserpanorama" ("Panorama imperial"), se desdeñaba la música que cubriría y destrozaría, al institucionalizarse como acompañamiento de las películas, las imágenes, que antes hacían mudas su ronda sólo estorbadas por un pequeño ruido, apenas perceptible.

Este nombrador, que nada tiene de *demiúrgico*, se opone frontalmente a aquel otro personaje, el intérprete de símbolos, el *hombre de esencias*.

Su estilo de pensamiento se opone al del reflexivo, y cristaliza en la obstinada exhibición de superficies, de imágenes planas:

> ... la reflexión es, sobre todo, el estilo del pensamiento en el que los primeros románticos expresan, bien que no de un modo arbitrario, sino por necesidad, sus más profundos puntos de vista.

> ... vor allem aber ist Reflexion der Stil des Denkens, in dem die Frühromantiker ihre tiefsten Einsichten nicht willkürlich, sondern mit Notwendigkeit aussprechen. (3)

No cabe duda de que "la reflexión" no es el "estilo de pensamiento" elegido por el *flâneur:*

> Mis ideas son poco más que sensaciones y la esfera de mi entendimiento no trasciende los objetos que me rodean de forma inmediata.
>
> Mes idées ne sont presque plus que des sensations, et la sphére de mon entendement ne passe pas les objets dont je suis immediatement entouré. (4)

Tal y como sostenía el paseante solitario de Rousseau.

De la superficialidad ilimitada de la que hacen gala los personajes de Walser, la reflexión también está ausente.

Las únicas sombras que ve el habitante de esa patria o caverna del recuerdo sin nostalgia son las de las cosas, de las cosas banales.

Superficialidad finalmente, puesto que el paseante no llega a interiorizar dichas imágenes, a empatizar con ellas.

Imágenes que han alcanzado un cierto *estado de gracia*. El de aquel cuyo ser repele ser interpretado, porque carece de hondura.

La furia nominalista que se apodera del paseante es la de alguien que sabe que de alguna manera no ha escrito sus propios libros, que las imágenes que describe no le pertenecen.

Por otro lado la fugacidad de las imágenes que acuden a la memoria le impide adoptar la pose del contemplador y del intérprete.

Como se ha dicho, el paseante nombra sin freno:

> Algunas cotidianeidades y aspectos del tráfico encuentran quizás aquí su lugar, por orden: una vistosa fábrica de pianos al lado de algunas otras fábricas y establecimientos, una densa alameda junto a un río negruzco, hombres, mujeres, niños, tranvías eléctricos, sus ruidos y el general o conductor responsable, una tropa de vacas

de encantadoras pintas y manchas de color pálido, campesinas sobre carros y además el correspondiente ruido de ruedas y fustigar de látigos, algunos camiones con pesadas cargas apiladas hasta arriba, camiones de cerveza con toneles de cerveza, trabajadores que vuelven a casa prorrumpiendo desde la fábrica, lo grandioso de tal visión de la masa y del artículo que es y extraños pensamientos al respecto; vagones de mercancías con mercancías saliendo de la estación de mercancías, un circo entero ambulante e itinerante con elefantes, caballos, perros, cabras, jirafas, leones feroces y cautivos en jaulas para leones, con cingaleses, indios, tigres, monos y reptantes cocodrilos, funambulistas y osos polares y toda la riqueza de séquito, servidumbre, equipaje de artistas y personal; a continuación: Jóvenes armados con armas de madera remedan la guerra europea mientras desencadenan todas las furias guerreras, un golfillo que canta la canción "Cien mil ranas", de lo que está enormemente orgulloso; además, maderas y hombres del bosque con carros llenos de leña, dos o tres espléndidos cerdos en los que continuamente la vigorosa fantasía del espectador se imagina, ávida, la exquisitez y la ventaja de un asado de cerdo recién preparado y de espléndido olor, lo cual es comprensible; una casa campesina con un refrán sobre la entrada, dos bohemias, galizianas, eslavas, servias o incluso gitanas de botas rojas, ojos negros como la brea, e idéntica cabellera, ante cuyo extraño aspecto se piensa necesariamente en la novela ligera " La princesa gitana", que realmente sucede en Hungría, lo que apenas ha de ser tenido en consideración, o en "Preciosa", que por cierto es de origen español, lo cual no es necesario tomar al pie de la letra. Además, tiendas: Papelería, carnicería, relojería, zapatería, sombrerería, pañería, ultramarinos, especiería, bisutería, mercería, panadería y confitería. Y por todas partes sobre todas estas cosas, el querido sol del atardecer. Además muchos ruidos y gritos, escuelas y maestros de escuela, estos últimos con autoridad y dignidad en el rostro, paisaje, aire y algunas pinturas.

Además no pasar por alto ni olvidar: letreros y anuncios como "Persil" o "Insuperables sobres de sopas Maggi" o "Tacones de caucho Continental, enormemente duraderos" o

"Se vende finca" o "El mejor chocolate con leche" o no sé en verdad qué más. Si se quisiera contar hasta que todo fuese fielmente contado, no se acabaría nunca.
Einige Alltäglichkeiten und Verkehrserscheinungen sind hier vielleicht ganz am Platz, nämlich etwa der Reihe nach: Eine stattliche Klavierfabrik nebst einigen andern Fabriken und Etablissementen, eine Pappelallee dicht neben einem schwärzlichen Fluβ, Männer, Frauen, Kinder, elektrische Straβenbahnwagen, ihr Krächzen und der ausschauende verantworliche Feldherr oder Führer, ein Trupp reizend gescheckter und gefleckter, blaβfarbiger Kühe, Bauernfrauen auf Bauernwagen und dazu gehöriges Rädergeroll und Peitschenknallen, etliche schwerbepackte, hochaufgetürmte Lastwagen, Bierwagen mit Bierfässern, heimkehrende, aus der Fabrik hervorströmende und -brechende Arbeiter, das Überwaltigende solchen Massenanblickes und -artikels und seltsame Gedanken hieraufbezüglich: Güterwagen mit Gütern vom Güterbanhof herfahrend, ein ganzer fahrender wandernder Zirkus mit Elephanten, Pferden, Hunden, Zebras, Giraffen, in Löwenkäfigen eingesperrten grimmigen Löwen, mit Singalesen, Indianern, Tigern, Affen und einherkriechenden Krokodilen, Seiltänzerinnen und Eisbären und all dem nötigen Reichtum an Gefolge, Dienerschaft, Artistenpack und Personal; weiter: Jungens mit hölzernen Waffen bewaffnet, die den europäischen Krieg nachahmen, indem sie sämtliche Kriegsfurien entfesseln, ein kleiner Galgenstrick, der das Lied "Hunderttausend Frösche" singt, worauf er mächtig stolz ist; ferner: Holzer und Wadlmenschen mit Karren voll Holz, zwei bis drei Prachtschweine, wobei sich die allzeit lebhafte Phantasie des Beschauers die Köstlichkeit und Annehmlichkeit eines herrlich duftenden, fertig zubereiteten Schweinebratens so gierig wie möglich ausmalt, was ja verständlich ist; ein Bauernhaus mit Sinnspruch über der Einfahrt, zwei Böhminnen, Galizierinnen, Slawinnen, Wendinnen oder gar Zigeunerinnen mit roten Stiefeln, pechschwarzen Augen und dito Haar, bei welchen Fremdartigen Anblick man unwillkürlich an den Gartenlaubenroman "Die Zigeunerfürstin" denkt, der zwar in Ungarn spielt, was aber kaum in Betracht fällt, oder an "Preziosa", die freichlich

> spanischen Ursprungs ist, was aber durchaus nicht so genau genommen zu werden braucht.
>
> Ferner an Läden: Papier-, Fleisch-, Uhren-, Schuh-, Hut-, Eisen-, Tuch-, Kolonialwaren-, Spezerei-, Galanterie-, Mercerie-, Bäcker-, und Zuckerbäckerläden. Und überall, auf allen diesen Dingen, liebe Abendsonne. Ferner viel Lärm und Geräusch, Schulen und Schullehrer, letztere mit Gewicht und Würde im Gesicht, Landschaft, Luft und etliche Malerei.
>
> Ferner nicht zu übersehen oder zu vergessen: Aufschriften und Ankündigungen, wie "Persil"oder "Maggis" unübertroffene Suppenrollen" oder "Continental-Gummi-Absatz enorm haltbar" oder Grundstück zu verkaufen" oder "Die beste Milchschokolade" oder ich weiβ warhaftig nicht, was sonst noch alles. Wollte man aufzählen, bis alles getreulich aufgezählt wäre, so käme man an kein Ende. (5)

Es notorio el "gusto rabeleisiano por las cantidades" que Benjamin también detectaba en Fuchs, el coleccionista, y que decía era perceptibles hasta en las exuberantes repeticiones de sus textos.

El amontonamiento de cosas, de imágenes, de palabras, en la escritura de Walser, encuentra su correlato en la de Benjamin. Tal aluvión de imágenes ante los ojos del paseante desata en él una voluntad de nombrarlo todo antes de que la imagen se desvanezca para siempre. No de relacionar, de causar, de hermanar de alguna manera esos objetos, únicamente de nombrar, como si una luz ajena a la solar -¿la de la memoria?- los hiciera por un momento visibles para quedar a continuación y para siempre velados. Una premura nominalista se apodera de estos paseantes. Que antes de interpretar lo visto están ávidos por nombrarlo. Como si de ahí proviniese la única espesura que pueda concebirse:

> La larga rue de Lion es el camino de pólvora que Marsella ha abierto en el paisaje para estallar en St. Lazare, Saint Antoine, Arenc, Septemes y cubrirlo todo con cascos de granada de las lenguas de todos los países y comercios: Allimentation Moderne, Rue de

Jamaique, Minoterie de la Campagne, Bar du Gaz, Bar Facultatif... Y por todas partes el polvo proveniente de sal marina, cal y mica que aquí se concentra.

Die lange rue de Lyon ist der Pulvergang, den Marseille in die Landschaft grub, um sie in Saint Lazare, Saint Antoine, Arenc, Septemes auffliegen und mit Granatsplittern aller Völker- und Firmensprachen überschütten zu lassen: Alimentation Moderne, Rue de Jamaíque, Comptoir de la Limite, Savon Abat-Jour, Minoterie de la Campagne, Bar du Gaz, Bar Facultatif. Und über all dem der Staub der hier aus Meersalz, Kalk und Glimmer sich zusammenballt. (6)

(1) Walser, R.; *Vida de poeta*, pág. 46
(2) Benjamin, W.; *Berliner Kindheit...*, pág. 9
(3) Benjamin, W.; *Gesammelte Schriften*, Band I.1, pág. 18
(4) Rousseau, J. J.; *Oeuvres complètes*, Vol. I, pág. 1066
(5) Walser, R.; *Der Spaziergang*, págs. 166-170
(6) Benjamin, W.; *Über Haschisch*, pág. 35

5.4. Sólo mostrar

Será por tanto el *zeigen* (mostrar), la actividad preferida del *nombrador* a lo largo de su paseo:

> No tengo nada que decir. Sólo mostrar. No quiero hurtar nada precioso ni apropiarme de ninguna fórmula ingeniosa. Sino los harapos, los desechos: de los cuales no quiero hacer el inventario sino hacerles justicia de la única manera posible: utilizándolos.
> Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. Ich werde nichts Wertvolles entwenden und mir keine geistvollen Formulierungen aneignen. Aber die Lumpen, den Abfall: die will ich nicht inventarisieren sondern sie auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Rechte kommen lassen: sie verwenden. (1)

Lo que se nos muestra deja muy poco margen a la evocación. La pretensión de "sólo mostrar" se hace explícita. Qué duda cabe de que no se trata de ninguna modalidad de asepsia científica. "Mostrar", no "interpretar" por ejemplo. Entonces el material ya está dado. La cita y el fragmento son buenos ejemplos de este *ajeno*. El *nombrador* muestra y se presenta como la antítesis del *creador*. Por eso no tiene ningún reparo en declarar que su alma está seca, que ya nada puede acoger, que ya no puede metamorfosear más mundo acogiéndolo. Y en su exilio voluntario se deja acoger por las cosas, y en la misma medida mimetiza sus atributos. Como un huésped agradecido, se adapta al medio.

Lo descriptivo, el recorrido por la superficie del objeto, la progresiva reducción del espacio, del campo visual hasta el ornamento, no es un estadio previo o introductorio. Asistimos a la consunción del amplio mundo y sus riquezas en lo ornamental, es decir, en la parte del objeto menos significativa, menos esencial, en el ribete que decora la vajilla y acapara toda la atención de la infancia programática de *Infancia en Berlín...* Infancia que no es más que la coartada para devolverle al objeto su derecho. El detalle, la miniatura en la que se muestra no la cosa en su plenitud, sino en lo que podríamos denominar el objeto ocioso. El lugar en el que

todo vínculo esencial se ha perdido. Lugar que ocupa buena parte de una escritura en la que no se anuncian más profundidades. El paseante solitario se dice "observador y no moralista". Es un observador inusual, extravagante. No busca los fragmentos en los que la esencia de la cosa o del mundo queda resumida y concentrada, sino aquellos precisamente menos significativos. Se dedicará a observarlos, sin prescribir. Nos encontramos nuevamente con el "solo mostrar":

> Soy observador y no moralista. Soy el Botanista que describe la planta. Es al médico a quién corresponde establecer la dosis.
>
> Je suis observateur et non moraliste. Je suis le Botaniste qui décrit la plante C'est au médecin qu'il appartient d'en regler l'usage. (2)

-escribía Rousseau- El interés no es acaparado por las cualidades de la planta, sino por su superficie, por su "forma figurativa exacta".

Los reproches de Adorno a Benjamin no eran ajenos a esta circunstancia que venimos describiendo y que Adorno diagnosticaba como un estado carencial de teoría, de interpretación:

> Los motivos son reunidos pero no desarrollados... dejar de lado por doquier las respuestas teóricas decisivas a las preguntas e incluso para conseguir que las propias preguntas sólo resulten visibles a los iniciados...Panorama y "huella", *flâneur* y pasajes, lo moderno y lo siempre idéntico *sin* interpretación teórica, ¿constituye esto un "material" susceptible de esperar pacientemente ser interpretado, sin verse consumido por su propia aura? Al verse aislado, ¿no vendrá más bien el contenido pragmático de aquellos objetos a conjurarse, de un modo casi diabólico, contra la posibilidad de su interpretación?... Que el enmurallamiento tras capas de material impenetrables resulta tan conveniente para estas ideas como su disciplina ascética exige de ellas, es cosa que no puede menos de extrañarme... En este tipo de materialismo inmediato, de materialismo antropológico, me sentiría tentado de nuevo a decir, late un elemento profundamente romántico... Pues bien, la "mediación" que hecho de menos... no es otra que la teoría que su trabajo se ahorra y deja a un lado... El motivo teológico de llamar a

> las cosas por su nombre muda tendencialmente en la exposición maravillada de la nuda facticidad... El trabajo mora en la encrucijada entre magia y positivismo. Este lugar está embrujado. Sólo la teoría podrá romper el maleficio: su propia e implacable teoría, su teoría especulativa en el mejor sentido del término. (3)

Lo que Adorno hecha en falta es "la teoría" entendida precisamente como aquel logro para el que se declaraba incapacitado el *promeneur* de *Las ensoñaciones...*, para el *dépassemen*t de la superficie con miras a la esencia.

A cambio, la fijación en la mera superficie del nombre. ¿Se trata entonces de la palabra densa, oscura, impracticable y al mismo tiempo fútil, del *tope* lingüístico, renuente a toda salvación por la metáfora tal y como la describiera Gottfried Benn en su poema titulado "Worte":

> Solo: tú con las palabras/ solo en verdad,/ clarines y arcos de triunfo/ no están en este ser./ Tú les miras al alma/ tras su primer rostro/ durante años y años -lucha/ no vas a encontrar nada./ Y allí lucen antorchas/ en el dulce hogar de los hombres,/ de labios rosados y húmedos/ chispea inofensiva la palabra./ Sólo tus años amarillean/ en otro sentido,/ hasta los sueños: sílabas-/ Pero tú, callado, te vas yendo.
>
> Allein: du mit den Worten/ und das ist wirklich allein, / Clairons und Ehrenpforten/ sind nicht in diesem Sein./ Du siehst ihnen in die Seele/ nach Vor- und Urgesicht,/ Jahre um Jahre - quäle/ dich ab, du findest nicht./ Und drüben brennen die Leuchten/ in sanftem Menschenhort,/ von Lippen, rosigen, feuchten/ perlt unbedenklich das Wort./ Nur deine Jahre vergilben/ in einem anderen Sinn/ bis in die Träume: Silben-/ doch schweigend gehst du hin. (4)

No es probable. No es un misterio insondable del lenguaje, su incapacidad para tocar a la realidad lo que enuncia el paseante con su declarada *incapacidad* para ir más allá del objeto inmediato. No se atiene a la condición categorial o tautológica del lenguaje, en el límite, incapaz de asir las cosas, un continuo morderse la cola. Ciertamente tan peliaguda cuestión no parece preocuparle en demasía. Más que los

potenciales juegos malabares con el lenguaje, se ocupa de que las bolas no le golpeen la cabeza.

El paseante no busca adueñarse de la naturaleza cobijándola bajo el manto de su yo. El *flâneur* no busca apropiarse de ninguna *esencia* urbana. Busca más bien el lugar en el que ser *engullido* por la ciudad, la puerta pintada en el lienzo del pintor chino. El lugar en que convertirse por un momento en una superficie plana, en una imagen:

> Era como un sueño, como un simple juego, como un cuadro. El muchacho apoyó la cabeza en el codo y se integró en el cuadro. Poco después se levantó y se fue. Claro que esto es asunto suyo. Luego vino la lluvia y difuminó la imagen. (5)

El lugar en el que despojarse de lo íntimo y de todas las palabras e imágenes que dan cuenta de él. Los pasajes son ese lugar, son las grandes bocas de la ciudad que se abren a la patria del recuerdo sin nostalgia.

El *flâneur* reivindica la figura del *cronista*, oponiéndola a la del *magister*:

> ... Y Hebel trata de planetas, lunas y cometas, no en tanto magister, sino como cronista.
>
> ... Und Hebel handelt von Planeten, Monden und Kometen nicht als Magister, sondern als Chronist . (6)

En la figura de Hebel asimismo recrea la del moralista cuya moral no se deja convertir en instrumento del justo:

> Hebel es un casuista como todos los verdaderos moralistas. No se solidariza a ningún precio con principio alguno, igualmente desestima cualquiera susceptible de convertirse algún día en instrumento del justo... Sólo que todo lo escatológico está ausente.
>
> Hebel ist Kasuist wie alle wirklichen Moralisten. Er solidarisiert sich um keinen Preis mit irgendeinen Prinzip, weist aber auch keins ab, denn jedes wird einmal Instrument des Gerechten, und die rebellische Verschlagenheit seiner Strolche und Lumpen am allermeisten... Nur daß alles Eschatologische fehlt. (7)

De nuevo acomete Benjamin la tantas veces repetida estratagema de desaparecer con sus propias consideraciones en aquellas cuya supuesta finalidad es aclarar, iluminar fragmentos de otras escrituras. La evidencia nos dice que quien se oculta tras este "casuista" es su propio *flâneur*, y lo que se había denominado su "faszinierende moralische Verfassung" (fascinante constitución moral), de la que también se ha ausentado lo escatológico, las postrimerías y lo último, tanto referido al mundo como a la especie humana.

(1) Benjamin, W.; *Das Passagen-Werk*, pág. 574
(2) Rousseau, J. J.; *Oeuvres complètes*, Vol. I, pág. 1120
(3) Adorno, Theodor; *Correspondencia*, Madrid, Trotta, 1998, págs. 270-273
(4) Benn, Gottfried; *Postludio*, Valencia, Pre-Textos, 2001, pág. 20
(5) Walser, R.; *Vida de poeta*, pág. 44
(6) Benjamin, W.; *Angelus Novus*, pág. 380
(7) Benjamin, W.; *Gesammelte Schriften*, Band III, pág. 205
(8) Benjamin, W.; *Das Passagen-Werk*, Band I, pág. 526

5.5. La mirada del *flâneur* no es ávida

Tras su rechazo a *interpretar* el mundo, que Adorno lamentaba, entendemos que no hay avidez alguna en la mirada del *flâneur*; de él podría decirse que lee siempre las mismas frases en todos los libros. Bajo su mirada lo extraordinario se convierte en un asunto doméstico y parece gobernado por las leyes de lo análogo. No reconoce el paseante solitario el afán por lo exótico. En todas partes es un autóctono. En ninguna consigue ser un turista, es decir, un contemplador de monumentos, un visitante de museos en búsqueda de nuevas experiencias. La mirada del *flâneur* es la mirada del autóctono, así se nos dice en "Die Wiederkehr des Flaneurs" ("El retorno del *flâneur*"). Benjamin diferencia dos tipos de paseantes en el momento de encararse a la ciudad: los representados por el autóctono y por el turista. Para Benjamin el *flâneu*r cumple siempre la primera función. Es el *pathos* de lo próximo, de lo banal, la atmósfera en la cual se cumplimenta la imagen -la de la ciudad en este caso-. Encontramos por todas partes la mirada mate, no evocadora del jorobado.

Esto quiere decir que su mirada sólo reconoce aquello que está cubierto por la pátina de lo habitual, de lo cotidiano, de lo opuesto a lo exótico y a lo extático. No habrá grandes escalofríos y sí una ausencia desasosegante de extremos, de grandes pasiones y de grandes sacrificios, de heroísmo en una palabra, una carencia de material mimetizable, o de figuras que aviven el deseo.

Ni tan siquiera puede decirse que de muestras de curiosidad. Ese afán asociado al saber, basamento de la cultura. Jacob von Gunten, personaje escurridizo, en verdad desconcertante, no tenía nada que objetar a la naturaleza del *Institut Benjamenta*:

> Aquí se aprende muy poco, falta personal docente y nosotros, los muchachos del Instituto Benjamenta, no llegaremos a nada, es decir, seremos todos en el porvenir algo muy pequeño y subordinado... Somos insignificantes, insignificantes hasta la

> indignidad... Pero de algo estoy seguro: el día de mañana seré un encantador cero a la izquierda, redondo como una bola.
>
> Man lernt hier sehr wenig, es fehlt an Lehrkräften, und wir Knaben vom Institut Benjamenta werden es zu nichts bringen, das heiβt, wir werden alle etwas sehr Kleines und Untergeordnetes im späteren Leben sein... Klein sind wir, klein bis hinunter zur Nichtswürdigkeit... Aber das Eine weiβ ich bestimmt: Ich werde eine reizende, kugelrunde Null im späteren Leben sein. (1)

Cómo podríamos denominar la ausencia de grandes cimas, de ambición de estos seres. Benjamin escribía a propósito de los personajes de Walser que todo lo orgiástico les resultaba lejano.

Y, en este mismo sentido, sostenía a propósito de Hebel:

> ... da cuenta de lo exótico, de lo monstruoso con el mismo amor, en la misma lengua, que de los asuntos del propio hogar.
>
> ... sie espricht Exotisches, Monströses mit der gleichen Liebe, in gleicher Zunge aus wie die Angelegenheiten des eigenen Hauswesens. (2)

Algo parecido podría decirse de Kafka, le sería aplicable a sus personajes. No podemos dejar de recordar de nuevo el definitivo gesto de Gregor Samsa. Podemos pensar, por la escasa atención que le dedica, que lo extraordinario de su estado no le interesa en absoluto. O al protagonista de *El castillo* (*Das Schloß*), no muy dado a pedir explicaciones. También ellos dan cuenta de lo monstruoso en la misma lengua que de los asuntos del propio hogar.

Parece que la superficie les basta para escenificar todos sus dramas.

Se da en el paseante solitario un desprecio de la vastedad, de la multiplicidad del mundo. Lo que concentra la atención de este paseante no es su inmensidad, sino la posibilidad de reducirlo, de contraerlo hasta lo insignificante, hasta el vegetal, casi hasta la nada. En este sentido hay que entender la falta de curiosidad de la que anteriormente se ha hablado.

Pero tampoco el niño que se describe en *Infancia en Berlín...* puede ser calificado de curioso, como ya se ha dicho. Su mirada se resume, se reduce a un estrecho círculo, no se abre a ensoñaciones ni a vastas lejanías ni a la *fábula oriental*. Es el objeto concreto, preciso, cotidiano, el que le fascina. Queda absorto en lo próximo y en lo minúsculo. En los objetos que no presentan ningún problema en ser recuperados para el compendio de imágenes cotidiano. En un teléfono, en unas medias enrolladas en un cajón.

Quién querría identificarse, reconocerse en este *flâneur* sin bohemia, obsesivo, que no encuentra en el mundo ornamento para su yo, sino tan sólo ornamento, que ni odia ni ama con pasión, cuyos paraísos artificiales son tan poco frecuentados por *Scherezade*. Que sufre de un *ennui* no existencial, falto de épica o de horizonte utópico que, probablemente, ni tan siquiera merezca el nombre de aburrimiento.

(1) Walser, R. *Jacob von Gunten*; Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985, págs. 7-8
(2) Benjamin, W.; *Angelus Novus*, pág. 380

VI. Lo literal

6.1. No hay paraíso perdido del lenguaje

"Lo literal" no ha de ser entendido como la negación del abismo entre el lenguaje y el ser de las cosas. No se trata, lo hemos dicho, de ningún anhelo por el *paraíso perdido* de un lenguaje *esencial* u originario. Lo literal es una manifestación de la escritura, una forma de manipulación de las imágenes que colapsan la escritura con sus superficies. El intérprete y el nombrador son dos personajes irreconciliables. A este último es la obra la que le subsume, no la obra la que queda subsumida en él. La pregunta es ¿qué hace la obra con el autor? Y no a la inversa. La noción de *autoría* es puesta en cuestión desde el momento en que la escritura no pretende ser domeñada por ningún yo, ni servirle de palestra. La obra no es la expresión más sublime de una subjetividad, sino su aniquilación. El autor desaparece en ella. En cierto modo podemos decir que la imagen le engulle. No es él quien la domestica haciéndola apéndice de su yo. Es el *alma-cosa* la que suministra las imágenes que componen este álbum, o esta memoria:

> [La historia] procede de China y trata de un viejo pintor que mostró a sus amigos su más reciente cuadro. Un parque estaba representado en él, un estrecho camino al lado del agua que atravesaba una mancha de árboles y acababa delante de una pequeña puerta, la cual permitía la entrada a una casita. Cuando los amigos volvieron la cabeza hacia el pintor, había desaparecido y estaba en el cuadro. Allí paseaba por el estrecho camino en dirección a la puerta, permaneció delante de ella en silencio, se dio la vuelta, se rió y desapareció por la puerta entreabierta. De la misma forma estaba yo con mis escudillas y mis pinceles de repente transfigurado en el cuadro. Me parecía a porcelana, en la que con una nube de colores hacía mi entrada.
>
> Sie [die Geschichte] stammt aus China und erzählt von einem alten Maler, der den Freunden sein neuestes Bild zu sehen gab. Ein Park war darauf dargestellt, ein schmaler Weg am Wasser und durch einen Baumschlag hin, der lief vor einer kleinen Türe aus, die hinten in ein Häuschen Einlaβ bot. Wie sich die Freunde aber nach dem Maler umsahen,

war der fort und in dem Bild. Da wandelte er auf dem schmalen Weg zur Tür, stand vor ihr still, kehrte sich um, lächelte und verschwand in ihrem Spalt. So war auch ich bei meinen Näpfen und den Pinseln auf einmal ins Bild entstellt. Ich ähnelte dem Porzellan, in das ich mit einer Farbenwolke Einzug hielt. (1)

Cómo no recordar al personaje de un breve relato de Walser titulado "Extraña ciudad", del que ya hemos hablado en una ocasión, en el que el muchacho apoya la cabeza en el codo y se integra en el cuadro.

Aparece a menudo en la obra de Benjamin la idea de lo fáctico -la facticidad de Berlín o de París, de Marsella o de Moscú, de Ibiza o de Nápoles- convertido sin casi transición en teoría:

Un método de composición tan perfectamente asimilado que se convierte casi en un modo de pensamiento. (2)

Nos encontramos ante algo semejante a lo que aquí describe Lévi-Strauss.

Pongamos al lado de esta apreciación las siguientes palabras de Benjamin:

... para ellos lo fáctico era ya teoría y sobre todo el hecho anecdótico, criminal, grotesco y local era en sí un teorema moral...

... weil ihnen alles Faktische schon Theorie, zumal jedoch das anekdotische, das kriminelle, das possierliche, das lokale Faktum als solches schon moralisches Theorem war... (3)

Manifestaciones, no exentas de ambigüedad, de lo *literal*, que podemos situar entre el Dios *sin profundidad*, sin predicado ni atributos, del Maestro Eckhart:

El sol da su brillo y permanece íntegro, el fuego da su calor y sin embargo permanece fuego, pero Dios comunica su ser a la generalidad. Pues él es a través de sí mismo lo que es y en todos los dones que da se da siempre a sí mismo en primer lugar. Se da en tanto Dios, como él es, en todos sus dones, en cuanto alguien desee acogerle.

Die Sonne gibt ihren Schein und bleibt doch bestehen, das Feuer gibt seine Hinze und bleibt doch Feuer, aber Gott teilt der Allgemeinheit das Seine mit, denn er ist durch sich selbst, was er ist, und in allen Gaben, die er gibt, gibt er sich selbst immer zuerst. Er gibt

> sich als Gott wie er in allen seinen Gaben ist, sofern es jemanden betrifft, der ihn empfangen möchte. (4)

y los ángeles de literalidad de Swedenborg que desconocen la *estratificación* del significado, que se comunican cada vez por entero, íntegros y literales, no interpretados:

> Todos en el cielo tienen el mismo lenguaje, todos se comprenden unos a otros, sin que importe la comunidad de la que procedan, sea esta próxima o remota. Este lenguaje no es aprendido, sino innato; fluye de su sentimiento y de su pensamiento. El sonido del lenguaje corresponde a su sentimiento y las articulaciones del sonido -las palabras- corresponden a las construcciones mentales que surgen de sus sentimientos. (5)

deben ser apreciadas más allá del grado de *boutade* destinada a *épater le bourgeois*, como dignas de un Cagliostro muy siglo XX -un siglo obsesionado con no ser víctima de lo *allzu mensliche*s, de lo *demasiado humano*, en las cosas del lenguaje y la escritura, uno de cuyos mayores éxitos interpretativos apunta al parecer a la adhesión rotunda a todo gesto -al que por supuesto no se deja de atribuir paternidad brechtiana- de filiación, de genealogía, que muestre la cámara en una escena de la película; recuperando a través de este acto de metatextualidad su buena conciencia-, deben ser apreciadas como una forma de materialismo, de "plumpes Denken" (pensamiento masivo), como una modalidad del realismo en el que lo denso se yergue frente a las sutilezas del lenguaje, que recorre la obra de Benjamin, un trasunto -de mística inversa o iluminación profana- de aquellas palabras del Maestro Eckhart, en el "Granum sinapis":

> En el principio/ antes del sentido/ está la palabra...
>
> In dem begin/ hô uber sin/ ist ie daz wort... (6)

Escribía Benjamin en un artículo sobre el Surrealismo:

> El [lenguaje] tiene la precedencia. No sólo ante el sentido. También ante el yo... Este relajamiento del yo en la embriaguez..

> Die [Sprache] hat den Vortritt. Nicht nur vor dem Sinn. Auch vor dem Ich... Diese Lockerung des Ich durch den Rausch. (7)

La primera disposición del paseante ante su objeto no es interpretarlo, penetrar en lo más profundo para sacar a la luz lo oculto, sino que permanece merodeando indefinidamente por su superficie, por su evidencia, por su literalidad, deletreando las letras de su nombre, por ese límite del lenguaje en el que parece alcanzar su nada, mientras permanece ajeno al absurdo, ahuyentando al símbolo no por monosemia sino por cierta exención del sentido siempre a medias consumada.

(1) Benjamin, W.; *Berliner Kindheit...*, pág. 10
(2) Lévi-Strauss, C.; *Mirar, escuchar, leer*; pág. 15
(3) Benjamin, W.; *Angelus Novus*, pág. 381
(4) Meister Eckhart; *Deutsche Predigten*, pág. 49
(5) Swedenborg, Emanuel; *Del Cielo y del Infierno*, Madrid, Siruela, 2002, pág. 235
(6) Meister Eckhart; *El fruto de la nada*, pág. 139
(7) Benjamin, W.; *op. cit.*, pág. 202

6.2. La palabra indecisa

Volvamos a Walser. El aire alucinatorio de sus obras, mezcla inaudita de aparecidos y banalidad cotidiana, proviene de que en ellas se entrecruzan viejas y nuevas escrituras. El juicio queda en suspenso en Walser al volverse sobre sí misma la escritura y negarse:

> Al lado de una hermosa casa de campo con un magnífico nogal proclamé con viveza: "Este alto y majestuoso árbol, que tan maravillosamente protege y embellece esta casa, la sujeta y envuelve en tan grave y jovial familiaridad, confiada, tal árbol, digo, es como una deidad, y mil latigazos para el insensible propietario, que se atreve a hacer desaparecer todo el esplendor verde y fresco de las hojas, con el único fin de satisfacer su sed de dinero, lo más vulgar que existe sobre la tierra. Semejante imbécil debería ser expulsado de la comunidad. A Siberia o a Tierra del Fuego con quienes como él profanan y arruinan la belleza. A Dios gracias hay también campesinos que siguen teniendo sentido y corazón para lo delicado y para lo bueno". Quizá he ido demasiado lejos en lo que respecta al árbol, a la avaricia, al campesino, a la deportación a Siberia y a la paliza, y debo confesar que me he dejado arrastrar por la ira. Los amigos de los bellos árboles comprenderán mi mal humor y aprobarán la expresión tan viva de mis sentimientos. Por mi parte retiro gustosamente lo de los mil latigazos. Yo mismo deniego la aprobación al grosero término "imbécil". Lo desapruebo y pido por ello perdón al lector. Como he tenido que disculparme varias veces, he podido alcanzar cierta práctica en este género de cortesía. "Insensible propietario" no hubiese sido en absoluto necesario decir tal cosa. En mi opinión son acaloramientos intelectuales, que deben ser evitados. Está claro que debo mantener el dolor por la tala de un hermoso árbol. Que ante esto ponga mala cara, no me lo impedirá nadie. "Expulsar de la comunidad" está dicho de forma imprudente y en lo que se refiere a la codicia, que he designado como vil, acepto que también yo, una u otra vez en lo referente a esto he cometido algún delito, faltado y pecado gravemente, y que ciertas miserias y bajezas no me han sido ajenas.

Con esto hago política de enjuague como en ninguna parte es dado verla mejor; tengo no obstante tal política por una necesidad... ¿No es verdaderamente encantador, cómo son corregidos los errores y pulidas las faltas?

Bei einem schönen Bauernhaus mit herrlichmächtigen Nuβbaum rief ich nämlich hell aus: " Dieser hohe majëstatische Baum, der das Haus so wunderbar beschützt und verschönt, es in so ernste, fröhliche Heimeligkeit, traute Heimatlichkeit einspinnt und - kleidet, solch ein Baum, sage ich, ist wie eine Gottheit, und tausend Peitschenhiebe dem gefühlloser Besitzer, der all die kühle, grüne Blätterpracht verschwinden zu machen wagt, nur damit er seinen Gelddurst, das Gemeinste, was es auf der Erde gibt, befriedige. Derartige Trottel sollte man aus der Gemeinde ausstoβen. Nach Sibirien oder Feuerland mit solchen Schändern und Umstürzern des Schönen. Doch gibt es gottlob auch Bauern, die gewiβ noch Sinn und Herz fúr etwas Zsarte und Gutes haben."

Ich bin vielleicht in bezug auf den Baum, den Geiz, den Bauer, den Transport nach Sibirien und die Prügel, die anscheinend der Bauer verdient, weil er den Baum fällt, etwas zu weit gegangen und muβ gestehen, daβ ich mich habe hinreiβen lassen, zu zürnen. Freunde von schönen Bäumen werden indessen meinen Unmut begreifen und dem lebhaft zum Ausdruck gebrachten bedauern beistimmen. Die tausend Peitschenhiebe nehme ich meinetwegen gerne züruck. Dem groben Worte "Trottel" versage selbst ich den Beifall. Ich muβ es miβbilligen und den Leser hiefür um Entschuldigumg bitten. Da ich mich bereits mehrmal entschuldigen muβte, so habe ich in derlei Höflichkeit schon eine gewisse Übung gewinnen können: "Gefühlloser Besitzer" hätte ich keinesfalls nötig gehabt zu sagen. Meiner Meinung nach sind dies geistige Erhitzungen, die durchaus vermieden werden müssen. Klar jedoch ist, daβ ich den Schmerz um eines schönen Baumes Sturz stehen lasse. Eine böse Miene mache ich hierüber sicher, woran mich niemand verhindern wird. "Aus der gemeinde ausstoβen" ist unvorsichtig gesprochen, und was die Geldgier betrifft, die ich als gemein bezeichnet habe, so nehme ich an, daβ auch ich bereits ein oder das andere Mal hindiesbezüglich schwer gefrewelt, gefehlt und gesündigt habe, und daβ gewisse Elendigkeiten und

> Gemeinheiten auch mir gewiβ nicht fremd blieben. Ich treibe hiemit Flaumacherpolitik, wie man sie schöner nirgends zu sehen bekommen kann; ich halte jedoch eine solche Politik für eine Notwendigkeit... Ist es nicht geradezu reizend, wie hier Fehler korrigiert und Verstöße abgeglättet werden? (1)

De dicha negación procede una de las formas de lo que venimos denominando "literalidad". Sólo podemos atenernos en cada momento a los vaivenes de una escritura siempre dispuesta a retractarse. El *autor*, dueño de la escritura, ha sido sustituido por un ser incierto que atrae como un imán fragmentos de escrituras ajenas, sobre las que no tiene ningún poder, y que se le pegan a la piel como sus propias vestimentas, sin dejar distancia alguna que permita *profundizar* en ellas. La escritura de Benjamin o la de Walser, no genera tensión, no se instala sobre las *violencias* latentes del lenguaje. Son escrituras al mismo tiempo mansas y extravagantes.

Conviene recordar un escrito de Benjamin titulado "Ich packe meine Bibliothek aus" ("Desembalo mi biblioteca"), en la que, en relación con el libro, se habla de la disposición del coleccionista-*flâneur* respecto a los objetos, piezas de su colección, una disposición que se define como "no elegíaca", y en la que el libro sufre una transfiguración semejante a la de las burguesas de Walser:

> Desembalo mi biblioteca. Sí. Todavía no está colocada en las estanterías, no la rodea aún el dulce aburrimiento del orden. Todavía no puedo caminar a lo largo de las filas de libros para, en presencia de afables oyentes, pasar revista. No deben temer nada de esto. Debo pedirles que consientan en venir conmigo al desorden de cajas rotas, al aire lleno de polvillo de madera, al suelo cubierto de papeles rotos, bajo la pila de libros que tras dos años de oscuridad han visto de nuevo la luz del día, para, desde un principio, compartir un poco el estado de ánimo, en absoluto elegíaco, sino tenso, que los libros despiertan en todo coleccionista auténtico.

> Ich packe meine Bibliothek aus. Ja. Sie steht also noch nicht auf den Regalen, die leise Langeweile der Ordnung umwittert sie noch nicht. Ich kann auch nicht an ihren Reihen entlang schreiten, um im Beisein freundlicher Hörer ihnen die Parade abzunehmen. Das alles haben sie nicht zu befürchten. Ich muβ Sie bitten, mit mir in die Unordnung aufgebrochener Kisten, in die von Holzstaub erfüllte Luft, auf den von zerrissenen Papieren bedeckten Boden, unter die Stapel eben nach zweijähriger Dunkelheit wieder an Tageslicht beförderter Bände sich zu verstehen, um von vornherein ein wenig die Stimmung, die ganz un gar nicht elegische, viel eher gespannte zu teilen, die sie in einem echten Sammler erwecken. (2)

¿Hacia qué imagen nos guía el *flâneur* con mano firme? Hacia la anterior a toda configuración. Hacia el objeto-libro liberado del gesto pretencioso, en un estadio previo a su entronización, antes de abrirse al símbolo, antes de ser ubicado en las baldas de una biblioteca. Hacia la "grandeza sin brillo", allí dónde el libro, meta de la *flânerie*, es *sans éclat*.

(1) Walser, R.; *Der Spaziergang*, pág. 144-146
(2) Benjamin, W.; *Angelus Novus*, pág. 169

6.3. La obra cerrada

Parece ser un lugar común el manifestar la bondad intrínseca de toda tentativa de crear *universos de sentido*, de levantar sobre el tan mentado nihilismo de la contingencia lingüística, un reino, un reino propio y original.

Principio que resulta ser no tanto un rechazo del significado monolítico, universal, de la pretendida verdad *demasiado humana*, cuanto exaltación de cierta petulancia verborreica aderezada de malditismo, que ha sido trasladada sin mayor problema y en incontables cotidianas ocasiones a la ciudad. Tomemos por ejemplo a *Pfitz*, obra poco memorable de A. Crumey pero bastante característica en este sentido. Encontramos cada día el exitoso punto de vista *pfitziano*, acerca de los *tenues* vínculos de la palabra con el mundo:

> Las palabras forman su propio mundo; sus vínculos con ese otro mundo de los sentidos y de nuestra propia experiencia son, en el mejor de los casos, tenues e inciertos; el lazo entre palabra y objeto es tan endeble como un hilo de telaraña, y esas hebras soportan, a la manera de gotas de rocío, el peso de la asociación, de las convenciones no compartidas, de la ambigüedad. Las palabras no se coagulan alrededor. (1)

Este cántico que entonan los que han *perdido la inocencia*, los eternos postulantes a *constructores de realidad*, se ha convertido posiblemente en el más empalagoso y vacío de los discursos posibles. Frente a él y al saber que de él emana, cercano al de la cafetera de A. Rossi y aunque sólo sea como oferta contrapuntística acordémonos del lacónico comentario de Robert Mitchum en *Out of the Past*:

> Nunca he averiguado mucho oyéndome a mi mismo. (2)

Poco tiene que ver el paseante-nombrador con esa etérea danza terminológica. No se le escapa que pocas cosas hay menos *etéreas* que las palabras.

No es casual la proliferación de poética arquitectónica en los últimos tiempos, siempre rastreando las profundidades en la que el símbolo habita los habitáculos.

Es preciso arrancar a la ciudad de las manos de todos estos pretendidos *poetas*. Quizá sea preciso incluso expulsarlos de la *República*. El pensamiento sobre la ciudad ha de ser *masivo*, no sutil, para estar acorde con su origen, con la imagen de la que se apropia. La sutileza puede resultar fatal. Y, consumado el maridaje en términos ambiguos entre lo urbano y la memoria, con el recuerdo y su cohorte de imágenes conviene ser cualquier cosa menos delicados y sutiles.

La ciudad es una reserva, un coto de imágenes en las que el recuerdo encuentra sus presas, sin nostalgia, porque no están destinadas al festín de la memoria privada.

(1) Crumey, Andrew; *Pfitz*, Madrid, Siruela, 2000, pág. 143

6.4. La tierra paralela

Este paseante no nombra ya las cosas de este mundo, sino las de una *Nebenerde*, asimilada al alma inmune al sentimiento, convertida en un interior para el paseante y que acoge las imágenes con las que paseantes solitarios y *flâneurs* amueblan el espacio de la escritura :

> Husmeo un librero con una librería; asimismo dentro de poco, como presiento y noto, una panadería con letras de oro para resaltar. Pero antes tengo que mencionar a un párroco. Con rostro afable pedaleando, dando pedales un químico municipal...
>
> Ich wittere einen buchladen samt Buchändler, ebenso will bald, wie ich ahne und merke, eine Bäckerei mit Goldbuchstaben zur Geltung kommen. Vorher hätte ich aber einen Pfarrer zu erwähnen. Mit freundlichem Gesicht fährt ein radfahrender, fahrradelnder Stadtchemiker... (1)

"Husmea", como si las imágenes estuviesen flotando en el espacio. Es, como decía Barthes, un "testigo de lo inactual".

Desfile de imágenes que Walser se complace en mostrar al lector, como si se tratase de fotografías, en una de las cuales, por ejemplo, el marco encuadra a un librero con su librería. Se hace evidente que no se trata de *el espejo a lo largo del camino*. Lo que se aparece al paseante no son presencias efectivas sino *fantasmas,* imágenes o *visiones*:

> De pronto me topo con un conocido, es Kutsch... Me le acerco a toda prisa y hete aquí que desaparece; así es, no ha sido más que una absurda ilusión mía, el sitio bajo la gran encina dónde me parecía haberlo visto está vacío... (2)

No hay vocación naturalista en su obra: el paseante-escritor no es dueño de las imágenes que la integran, sino que estas irrumpen en su camino, *surgen*, pero no le pertenecen:

> Surge un castillo. ¡Qué hallazgo para un paje que busca castillos en ruinas!
>
> Ein Schloβ zeigt sich; welch ein Fund für einen burgruinensuchenden Pagen. (3)

La historia que el paseante cuenta ya había sido escrita al parecer. Esta historia tampoco le pertenece:

> Rogamos nos ahorren la descripción de todo el besuqueo que siguió.
>
> Alle die Händküsserei zu beschreiben, die nun folgt, erlasse man uns. (4)

Escenas, imágenes que ya han sido fraguadas:

> Tenemos un oscuro castillo de cuento, tenemos rocas, abetos, pajes, no, sólo un paje, nuestro Simón... y tenemos lo que debemos tener a toda costa, una dama suave, blanca, que sonríe desde lo alto e invita a subir con un gesto de la mano...
>
> Wir haben ein dunkles, märchenhaftes Schloβ, wir haben Felsen, Tannen, Pagen, nein, nur einen Pagen, ja, unsern Simon... und wir haben, was wir unbedingt haben müssen, eine milde, weiβe, herablächelnde Dame, welche mit der hand heraufwinkt. (5)

Walser interroga a la estampa:

> ¿Serán felices, llegarán a ser felices los dos, que están en el bote, los dos, que se besan, los dos, que la luna baña en su luz, los dos, que se quieren?
>
> Werden sie glücklich, werden sie glücklich werden, die zwei, die da im Nachen sind, die zwei, die sich küssen, die zwei, die der Mond bescheint, die zwei, die sich lieben? (6)

Apariciones, hadas o "algo parecido a un hada", princesas, castillos que irrumpen de manera anacrónica en lo contemporáneo del paseante, atravesando continuamente el mundo burgués que es el suyo:

> Entre una y dos horas anduve por un valle tan solitario, extraño y apartado que, al recorrerlo, me imaginé que una remotísima época histórica había vuelto al mundo y que yo mismo era un peregrino medieval. (7)

Presencias dispuestas a volver en cualquier momento a la nada de la que han salido, al ágil mundo de los espíritus:

> Pero el tren se detuvo de nuevo; la más encantadora de todas las mujeres bajó, mientras que yo tuve que proseguir mi viaje... como en un espejismo su atractiva figura se fue alejando cada vez más.

> Doch jetzt blieb der Eisenbahnzug wieder stehen, die reizendste aller Frauen stieg aus, während ich weiterfahren muβte... Wie eine Phantasieerscheinung glitt die reizende Gestalt mehr und mehr in die Ferne. (8)

Es lógico que la *autenticidad*, la afirmación de una identidad les resulte una aspiración ajena a seres como estos, en permanente enajenación de sí mismos. Las transiciones que se dan en la obra de Benjamin, en la que se pasa de lo habitual a lo extraño sin tregua alguna, en la que se toma lo conocido, los espacios conocidos, vitales, para pasar a ser, casi sin percatarnos, otras tierras paralelas, que ya no son ni Berlín ni Moscú ni París, sino espacios de los que lo vital y lo humano se han ausentado y sólo quedan sus imágenes, sus huellas, fijas, petrificadas. No sus retratos sino sus fotografías, no la luz del sol sino la luz eléctrica. En esa tierra inexpresiva, hacia la que ha virado lo sublime, se han convertido las ciudades llenas de vida -Berlín, París, Moscú-, todas las ciudades en las que es prolija su obra:

> Las calles de Svolovaer están vacías, tras las ventanas las persianas están bajadas. ¿Duermen los hombres? Ya pasa de la medianoche, de una casa llegan voces, de otra ruidos de una comida. Y cada sonido que resuena sobre la calle vuelca esta noche en un día que ya no figura en el calendario... Dos ocasos confluyen sobre los hombres, se reparten en su tenencia...
>
> Die Straβen von Svolvaer sind leer. Und hinter den Fenstern sind die Papierrouleaus heruntergelassen. Schlaffen die Menschen? Es ist nach Mitternacht; aus einer Wohnung kommen Stimmen, aus einer anderen Geräusche von einer Mahlzeit. Und jeder Ton der über die Straβe hallt, macht diese Nacht in einen Tag umschlagen der nicht in Kalender steht... Zwei Dammerungen begegnen sich über Mannen, teilen sich in ihren Besitz...(9)

Es ahora la ocasión de recordar aquellas palabras de Rousseau en *Las Ensoñaciones...*:

> Estoy en la tierra como en un planeta extranjero en el que habría caído desde aquel en el que habitaba.

Je suis sur la terre comme dans une planette étrangére où je sérois tombé de celle que j'habitois. (10)

Poco tiene que ver esta reflexión con el concepto sociológico de *extrañamiento* o de *anomía* en los que lo cotidiano se revela al modo de los paradigmas *kuhnianos*, pompa de jabón, contingencia gratuita y queda suspendido en la supuesta esfera algodonosa y evanescente del lenguaje sobre la que poetizaba Gottfried Benn, esfera en la que el hombre de cultura parece alcanzar el paroxismo del sentido con la *construcción social de la realidad*, o con el artista escritor-lector del espacio. Esa tierra paralela en la que las imágenes coquetean con la nada debe de ser la tierra del recuerdo.

(1) Walser, R.; *Der Spaziergang*, pág. 22
(2) Walser, R.; *Vida de poeta*, pág. 53
(3) Walser, R,; *Liebesgeschichte*, pág. 13
(4) Walser, R.; *op. cit.*, pág. 14
(5) Walser, R.; *op. cit.* pág. 13
(6) Walser, R.; *op. cit.*, pág. 33
(7) Walser, R.; *Vida de poeta*, pág 153
(8) Walser, R.; *Liebesgeschichte*, págs. 39, 41
(9) Benjamin, W.; *Städtebilder*, págs. 50-51
(10) Rousseau, J. J.; *Oeuvres complètes*, Vol. I, pág. 999

6.5. El hombrecillo jorobado

La mirada del "bucklichte Männlein" (el hombrecillo jorobado) de la que habla Benjamin al final de *Infancia en Berlín...* no es del todo ajena a la del "ángel frío" de Nietzsche:

> Quisiera abordar el problema del valor del conocimiento como un ángel frío que penetra con su mirada todas las bagatelas. Sin maldad pero sin sentimientos. (1)

Sólo que este estilizado "ángel frío" se ha convertido en el "hombrecillo jorobado". Al que Benjamin otorga la paternidad de las imágenes de la infancia que componen *Infancia en Berlín...* A él y no a la subjetividad del autor atribuye esta paternidad:

> El hombrecillo tiene también imágenes de mí. Me vio en el escondrijo ("Versteck") y ante la piscina de la nutria ("Der Fischotter"), en la mañana de invierno ("Wintermorgen") y ante el teléfono en el pasillo ("Das Telephon"), en el Brauhausberg con las mariposas ("Schmetterlingsjagd") y en el patinadero con la charanga ("Zwei Blechkapellen"), delante del costurero ("Der Nähkasten"), e inclinado sobre mi cajón en el Blumeshof ("Blumeshof 12") y cuando estaba enfermo en la cama ("Das Fieber"), en Glienicke ("Pfaueninsel und Glienicke") y en la estación del ferrocarril ("Abreise und Rückehr").
>
> Das Männlein hat die Bilder auch von mir. Es sah mich im Versteck und vor dem Zwinger des Fischotters, am Wintermorgen und vor dem Telephon im Hinterflur, am Brauhausberge mit den Faltern und auf meiner Eisbahn bei der Blechmusik, vorm Näkasten und über meinem Schubfach, im Blumeshof und wenn ich krank zu Bett lag, in Gliecnike und auf der Bahnstation. (2)

Y así aludía a algunas de los epígrafes, secciones o fragmentos que componen Infancia en Berlín... y que conviene recordar en su totalidad. Además de las ya citadas:

> "Tiergarten", "Panorama Imperial", "Columna de la Victoria", "Llegando tarde", "Mañana de invierno", "Calle de Steglitz esquina con Genthin", "La despensa", "Despertar del sexo", "Noticia de una muerte", "El mercado de la Plaza de Magdeburgo", "Dos

> adivinanzas", "La Mummerehlen", "Los colores", "Sociedad", "La caja de lectura", "El Carrusel", "Teatro de monos", "Libros", "Biblioteca escolar", "Un nuevo amigo alemán de juventud", "Un fantasma", "El pupitre", "Un ángel de navidad", "Muebles", "Mendigos y putas", "Desventura y crimen", "Logias", "Calle Krumme" y "La luna".
> "Tiergarten", "Kaiserpanorama", "Die Siegessäule", "Zu spät gekommen", "Wintermorgen", "Steglitzer Ecke Genthiner", "Die Speisekammer", "Erwachen des Sexus", "Eine Todesnachricht", "Markthalle Magdeburger Platz", "Zwei Rätsebilder", "Die Mummerehlen", "Die Farben", "Gesellchaft", "Der Lesekasten", "Das Karussell", "Affentheater", "Schmöker", "Schülerbibliothek", "Neuer deutscher Jugendfreund", "Ein Gespenst", "Das Pult", "Ein Weihnachtsengel", "Schränke", "Bettler und Huren", "Unglücksfalle und Verbrechen", "Loggien", "Krumme Straβe" y "der Mond"

Este coleccionista de imágenes que es "el pequeño jorobado", aquel que colecciona las imágenes como el recuerdo las traería a la mente del moribundo, es decir, absolutas, sin utilidad alguna ya para la vida, imágenes que ha de acoger *ohne Warum* (sin porqué), masivas:

> Pienso que la totalidad de la vida que dicen pasa ante los ojos del moribundo, se compone de tales imágenes, como las que el hombrecillo jorobado tiene de todos nosotros
> Ich denke mir daβ jenes "ganze Leben", von dem man sich erzählt, daβ es vorm Blick der Sterbenden vorbeizieht, aus solchen Bildern sich zusammensetz, wie sie das Männlein von uns allen hat. (3)

El estilo mismo linda con el gesto fijado, el de la cita que vuelve de manera recurrente, mineralización de la escritura a la que lastran siempre las mismas imágenes. Benjamin se cita continuamente a sí mismo. París y Berlín, poco hay de *lebendig*, de animado en su descripción. Son ciudades *petrificadas*. Las cosas, los espacios, las personas no reciben el soplo vivificador de la memoria. El recuerdo no vivifica, en él se pierden todas las profundidades. El gesto del que hablábamos,

mimetizado en todas las imágenes que acoge su escritura, puede muy bien identificarse con el del "jorobado", personaje a medio camino entre la normalidad y lo monstruoso, entre lo ordinario y lo extraordinario, entre el mundo real y la fábula, no pudiendo ingresar en ninguno de los dos reinos. Permanece en esa tierra de nadie que no es fantástica ni es real, y en la que recalan continuamente las presencias de su obra.

Los pasajes cumplen esta función respecto a la ciudad. Son, en cierta medida su joroba. Sobre ellos ha recaído la mirada del "hombrecillo jorobado".

El *flâneur*, mero cronista, no se arroga ni tan siquiera la más humana de las veleidades, el *interpretar* el mundo.

H. Arendt definía al "hombrecillo jorobado" como:

> ... esta malignidad personificada de los objetos, que pone la pierna cuando nos caemos, y hace caer los objetos de la mano cuando rompemos algo.
>
> ... dieser personifizierten Tücke des Objekts, die einem das Bein stellt, wenn man hinfällt, und die Gegenstände aus der Hand schlägt, wenn man etwas zerbricht. (4)

Es él el que colecciona las supuestas imágenes autobiográficas, ya inservibles como experiencias de las que extraer alguna conclusión moralizante o rectora. En "Das Telephon" ("El teléfono"), uno de los fragmentos de *Infancia en Berlín...* se da esa transmutación o superación de lo que podría parecer una mera anécdota privada. En Benjamin continuamente tiene lugar tal metamorfosis. Lo que en principio parece ser un anodino asunto privado, un relato autobiográfico, da un brusco giro y pasa a situarse en otro plano o estrato. Así, una llamada telefónica deja de ser un asunto familiar y se convierte en

> ... una señal de alarma que no sólo perturbaba la siesta de mis padres sino también la época histórica en medio de la que se entregaban al sueño.
>
> ... ein Alarmsignal, das nicht allein die Mittagsruhe meiner Eltern sondern die weltgeschichtliche Epoche störte, in deren Mitte sie sich ihr ergaben. (5)

(1) Nietzsche, Friedrich; *El libro del filósofo*, Madrid, Taurus, 1974, pág. 75
(2) Benjamin, W.; *Berliner Kindheit...*, pág. 111
(3) Benjamin, W.; *op. cit.*, pág. 111
(4) Arendt, Hanna; *Menschen in finsteren Zeiten*, Múnchen, Piper, 1989, pág. 185
(5) Benjamin, W.*; op. cit.*, pág. 24

6.6. El fruto de la nada

Escribía Benjamin:

> Las cosas no son más que maniquíes e incluso los grandes momentos de la historia universal son sólo trajes bajo los que se trocan las miradas de la conformidad con la nada, con lo inferior, con lo trivial. Responden a los guiños ambiguos del nirvana... Aquí reside también la raíz de la afición: ahondar sin límites, aumentando la dosis, la complicidad con el no ser.
>
> Die Dinge sind nur Mannequins und selbst die großen welthistorischen Momente sind nur Kostüme unter denen sie die Blicke des Einverständnisses mit dem Nichts, dem Niedrigen und Banalen tauschen. Sie erwidern dem zweideutigen Zwinkern von Nirvana herüber... Hier ist auch die Wurzel der Sucht, die Mitwisserchaft mit dem Nichtsein grenzenlos zu vertiefern durch Steigerung der Dosis. (1)

Una idea cercana de "complicidad con el no ser" la encontrábamos en Rousseau. Estos personajes de la imagen se sitúan en zonas liminares, extraterritoriales. Hay una carencia importante de material de *relleno*. Ya se ha dicho que los personajes de Benjamin o de Walser carecen de profundidad, han sido vaciados. No se puede evitar pensar en el "ohne Weise" del Maestro Eckhart, y en su Dios "fruto de la nada" o en "la rosa sin porqué" -"die Rose ist ohne Warum/ sie bleibt weil sie bleibt"- de Silesius. Hay muy poco de existencial en Samsa o en la infancia berlinesa de la que Benjamin da cuenta. La irrelevancia del drama individual es patente. Podríamos preguntarnos por qué Benjamin no escribió propiamente unas memorias del exilio. Quizá por su suspicacia ante las fórmulas del tipo "vivir para contar".

Pero ni Benjamin ni Walser ni Rousseau forman parte de esa tradición mística. Aunque esa manera reconocible de vaciado de la imagen, de anemia significativa, sea innegable.

Ensoñaciones, recuerdos que no sirven ya para proyectarse en el mundo sino en otra cosa que, en un primer momento, parece compartir los atributos de la nada, del no ser, pero que después adquiere los rasgos de la escritura. Estos personajes son figuras opacas, lisas como una imagen, sin profundidad, intransitivas, no ejemplares que se acercan a su nada, que desaparecen no en la muchedumbre sino entre montañas de cosas y de citas. No es la masa la que contribuye al anonimato de este *flâneur*. La *pérdida* de su subjetividad no viene dada por su inmersión en la masa. La idea de alienación del individuo por la masa ni siquiera está insinuada en su obra. El elemento populoso es residual en estas ciudades. La masa no existe como espejo que devuelve afianzada la imagen del paseante solitario.

Éste es un frecuentador de lindes, llevando una y otra vez el relato hacia la insignificancia. "Lo colectivo" no ocupa tampoco ningún lugar en la obra de Benjamin, la colectividad como algo diferente, en su ser y en sus efectos sobre el individuo, de la suma de las partes, se diría que ha desaparecido en sus escritos. Ha desaparecido el individuo y ha desaparecido la masa. En qué *alma* pues, si no es en la *individual* ni en la *colectiva* se generan esas imágenes. Aparentemente estamos ante un callejón sin salida. La permanente insinuación de un *tercero*, parece apuntar directamente hacia la cultura, o hacia su esencia. Y en dicha insinuación se difuminan dos figuras clásicas como son la del *héroe* de libertad ejemplar y absoluta, en sus distintas versiones incluida la del *artista- creador*, y la del *anti-héroe* que se manifiesta como hombre *alienado* por la masa.

Ninguna salvación individual o colectiva llegará de la cultura. Ésta no se deja subsumir bajo una religiosidad difusa. Tampoco la memoria ofrece ninguna meta salvífica.

Hasta "la casa", espacio ejemplar, merecido representante de la *privacidad* burguesa, ha desaparecido. ¿Dónde está la casa de todos estos itinerantes, que no parecen

ocuparse de los *bienes* más queridos? Ha sido sustituida para el *flâneur* por la totalidad del espacio urbano, que describe en términos de morada, de "interior". Es bien cierto que no estamos ante un *habitante* al uso. En primer lugar ya no habita los lugares *esperados*. De alguna manera se ha *mudado* de imágenes. Ya no habita las imágenes que lo representaban como si de una segunda naturaleza se tratase, y ante esta evidencia no podemos sino desconcertarnos. No ha abandonado la confortable casa burguesa por una precaria mansarda. No, definitivamente ha abandonado toda casa posible. Pero no podemos definirlo como un *vagabundo*. No representa ningún personaje del *lumpen*. No será una interpretación naturalista la que alcance a desvelar la naturaleza del *flâneur*. Personaje que parece no tener nada que demostrar. Frente al libro que permanentemente lee, nunca adoptará la actitud del *crítico*. El crítico pretende marcar cuidadosamente los lugares en que la *barbarie* se camufla en la *cultura*. Puede ser cínico o utópico. Pero para él cultura es pureza. El crítico debe increpar e inculpar a quien mancilla la cultura. Debe prevenir ante la intromisión de imágenes espurias. La *actitud crítica* ha adquirido cierta *legalidad*, en cierto modo se ha institucionalizado como forma de interpretación textual, por su aparente absoluta obviedad. Los autores a los que venimos refiriéndonos ocupan a este respecto posiciones evidentemente marginales. Quizá convenga recordar unas líneas de Simmel:

> Considero absolutamente lamentable el hecho de que el hombre moderno adopte frente a su lectura... el punto de vista *crítico* como el autoevidentemente primero y a menudo único... ¿Por qué absolutamente siempre debe tenerse un "juicio"? (2)

(1) Benjamin, W.; *Über Haschisch*, pág. 70
(2) Simmel, Georg; *El individuo y la libertad*, pág. 215

6.7. La impasibilidad

¿Dónde están las glorias o las flaquezas humanas en estos supuestos *escritos autobiográficos*, en ese lugar del conocimiento que Benjamin llamaba "la patria del recuerdo sin nostalgia"?

La *impasibilidad* es lo que gobierna la ejecución de estas memorias *sui generis*. "Heme aquí, impasible como Dios mismo", había escrito Rousseau. La mirada se queda encadenada, atrapada en la superficie del objeto y no alcanza al sujeto. El recuerdo queda absorto en su forma, en su *manera* (*Weise*).

Los paseantes de los que aquí se trata han sido ganados por el olvido -incluso el olvido de sí-. Es por ello que la puerta que en principio debería abrirse a través del objeto hacia su interioridad se abre de repente hacia otra parte, y el objeto ocupa toda la imagen.

En el sentido de *intransitividad* de los supuestos médium de memoria puede hablarse de *literalidad*. El sujeto se estrella contra las cosas que deberían ayudarle a contemplarse. El paseante se mantiene en la superficie del objeto. Ni lo interpreta ni lo convierte en un objeto desvalido, en un objeto de identificación. Poseen las cosas tanto en Benjamin como en Rousseau, la suficiencia de lo ornamental que se titaniza.

La ciudad en Benjamin se yergue sobre dicho binomio, en ella encuentra su culminación el motivo ornamental: pensemos en los relatos "Der Mond" ("La luna") y "Das Telephon" ("El teléfono"), que forman parte de *Infancia en Berlín...*. Las dos citas que se ofrecen a continuación, una de Benjamin y otra de Rousseau, aclaran la verdadera naturaleza de ese paseante, naturaleza no fisionómica, ajena a la fascinación de la multitud y a su épica, sin sentir la premura de la masa, que ha quedado completamente relegada como imagen dramática:

Disfrutaba de la certeza incondicional de permanecer todo yo cobijado en mis ensoñaciones sin que nadie me estorbase en una ciudad de cientos de miles de habitantes entre los que no me conocía ninguno... Y en el trasfondo de estas inmensas dimensiones de la vivencia interior, de la duración absoluta y de un mundo espacial inconmensurable, se detiene, con una risa feliz, un humor maravilloso, tanto más grato cuanto que todo ser resulta ilimitadamente cuestionable... Sentía además una ligereza y una determinación en el paso que convertían el irregular piso de piedra de la gran plaza que atravesaba en suelo de un camino vecinal por el que, tal un fornido caminante marchaba de noche.

Mit der unbedingten Gewißheit, in dieser Stadt von Hunderttausenden, wo niemand mich kennt , nicht gestört werden zu konnen... Und auf dem Hintergrunde dieser immensen Dimensionen des inneren Erlebens, der absoluten Dauer und der unermeßlichen Raumwelt, verweilt nun ein wundervoller, seliger Humor desto lieber bei den Kontingenzen der Raum- und Zeitwelt... Auf dem Wege zum vieux port schon die diese wundervolle Leichtigkeit und Bestimmtheit im Schritt, die den steinigen, unartikulierten Erdboden des großen Platzes, über den ich ging, mir zum Boden einer Landstraße machte, über die ich, rüstiger Wanderer, bei Nacht dahinzog. (1)

Leamos ahora a Rousseau:

Pero si existe un estado en el que el alma encuentre un asiento lo suficientemente sólido para descansar completamente y reunir allí todo su ser, sin necesidad de volver al pasado ni de proyectarse en el futuro, dónde el tiempo no sea nada para ella, dónde el presente dure para siempre sin no obstante marcar su duración y sin ningún indicio de sucesión, sin ningún otro sentimiento de privación ni de gozo, de placer ni de pena, de deseo ni de temor, únicamente el de nuestra existencia, y que este sentimiento pueda colmarla por entero. Mientras este estado dura, aquel que lo experimenta puede llamarse feliz, no de una felicidad imperfecta, pobre y relativa, como la que se encuentra en los placeres de la vida, sino de una felicidad perfecta y plena, que no deja en el alma ningún vacío que sienta le necesidad de llenar. Tal es el estado en el que me

encontré en la isla de St. Pierre, en mis ensoñaciones solitarias, bien acostado en mi barco, que dejaba a la deriva, bien sentado al borde del lago agitado, bien en otra parte, al lado de una hermosa rivera o de un arroyo murmurante, sobre la arena.

Mais s'il est un état où l'ame trouve une assiete assez solide pour s'y reposer tout entiére et rassembler là tout son être, sans avoir besoin de rappeller le passé ni d'enjamber sur l'avenir; où le tems ne soit rien pour elle, où le présent dure toujours sans neanmoins marquer sa durée et sans aucune trace de succession, sans aucun autre sentiment de privation ni de jouissance, de plaisir ni de peine, de desir ni de crainte que celui seul der notre existence , et que ce sentiment seul puisse la remplir tout entière; tant que cet état dure, celui qui s'y trouve peut s'appeler heureux, non d'un bonheur imparfait, pauvre et rélatif, tel que celui qu'on trouve dans les plaisirs de la vie, mais d'un bonheur sufissant, parfait et plein, qui ne laisse dans l'ame aucun vuide qu'elle sente le besoin de remplir. Tel est l'état où je me suis trouvé souvent à l'Isle de Saint Pierre, dans mes reveries solitaires, soit couché dans mon bateau que je laissois dériver au gré de l'eau, soit assis sur les rives du lac agité, soit ailleurs au bord d'une belle rivière ou d'un ruisseau murmurant sur le gravier. (2)

Vemos como los motivos de la vivencia interior, la duración absoluta y ese mundo espacial inconmensurable de los que hablaba Benjamin se asemejan a los que Rousseau empleaba para describir la disposición de su paseante. Lugares habituales de la mística, en este caso de aplicación profana. La firme y discreta voluntad anacrónica de la escritura, recuerda al lenguaje abolido que se congratulan en utilizar los diversos ayudantes de Walser, mientras piensan lo extraño que es que en el mundo ya no queden pajes.

El *flâneur* parece haberse sustraído al asombro. Como *arranque* del discurso o *motor* del pensamiento, ha sido relegado. Pensemos en el paseante de Walser al que *todo*, hasta lo más insignificante, le parece motivo de mención. Asombrarse por todo viene a ser lo mismo que no asombrarse ante nada. Por otra parte nunca adoptará el *flâneur* la actitud de suficiencia del que *ya lo ha visto todo*. Es decir, de aquel que

excusa el asombro por la *riqueza* experiencial. Curioso personaje, no *está de vuelta* de nada.

(1) Benjamin, W.; *Über Haschisch*, págs. 46-47
(2) Rousseau, J. J.; *Oeuvres complètes*, Vol. I, pág. 1046

6.8. El enigma

La obra de Benjamin es apreciada como enigma, como adivinanza. Se buscan las *soluciones* al acertijo. La *iluminación* que abra el *Sésamo* de su obra. Pero lo esencial está ya manifiesto en la superficie y a flor de escritura. ¿Qué es lo que buscamos? ¿Pensamientos *profundos*? No, no hay pensamientos profundos ni reflexiones ingeniosas sobre el amor, la alienación, la vida y la muerte. Entonces se recurre a la muletilla del *pensamiento débil*. Pero quién puede asegurar que el pensamiento de un *Schwindler*, de un Cagliostro sea débil. Lo esencial son las palabras:

> El filósofo todavía lee palabras; nosotros los modernos no leemos más que pensamientos. (1)

Según Nietzsche sería deseable leer también las palabras. Lo determinante es *el tubo catódico*, como diría McLuhan: la escritura que recoge lo que se silencia tanto como lo que es dicho. Lo que pasa *en* el lenguaje y no sólo *a través de* él. Todas las expresiones, los escenarios, todas las imágenes que pugnan por aparecer y a las que no les es concedida la presencia. Y son definitivamente acalladas y expulsadas de la escritura. Para dejar paso a las extravagantes imágenes que genera, como si de un panorama imperial se tratase, ese alma "muerta a todos los grandes movimientos". En el momento de definir el termino "enigma" Benjamin sostenía, y la definición es extensible al conjunto de su obra más allá de la ocasional función definitoria de lo enigmático que éste, el enigma,

> Se origina allí dónde se manifiesta con insistencia una intención de acercar a la esfera simbólico-significante una formación o un acontecimiento que parece no contener nada de particular o simplemente no contener nada.
>
> [Das Rätsel] entsteht da, wo mit Nachdruck eine Intention darauf sich regt, ein Gebild oder einen Vorfall, der nichts Sonderbares oder schlechterdings überhaupt garnichts zu enthalten scheint, der symbolisch-bedeutenden Sphäre anzunähern. (2)

Está tarea de acercamiento caracteriza el conjunto de sus escritos dónde se trata precisamente de eso, de un gesto, del amago de *iluminar* lo insignificante sin caer en ningún "misticismo de las pequeñas cosas". Tras la superficie está el lugar de lo inferior, de lo trivial. Benjamin no practica ninguna de las numerosas modalidades de *cotidianeidad trascendental*.

Decía construir su reino con lo que para otros eran despojos. No porque fuese un defensor de causas perdidas. Su reino está construido por la mano de un *ramasseur*, un viejo o un niño que recoge todo cuanto objeto inútil se encuentra por la calle. La ciudad del *ramasseur* actúa como un fractal sobre el lenguaje. Lo desvía continuamente hacia el mismo lugar.

No hay hermosura en la ciudad de Benjamin. Es una estructura destartalada, pero que nada tiene de ruina romántica. Tampoco hay por tanto *belleza terrible*, ni la hermosura *maladive* de lo decrépito y lo decadente.

La ciudad está ahí como un término ciego, limítrofe con el excéntrico dominio de lo insignificante que en su perpetua recidiva colapsa la memoria del paseante. Como una imagen fija, obsesiva, precisamente por su escasa significación, por su condición radicalmente ordinaria. Imagen trivial que nunca podría ser asociada a lo traumático:

> Va por las calles y cada una de ellas baja en pendiente. Conduce hacia abajo, si no hacia las madres sí hacia un pasado que puede ser tanto más fascinante cuanto que no es el propio del autor, su pasado privado. En el asfalto, sobre el que avanza, despiertan sus pasos una sorprendente resonancia. La luz del gas que se refleja en el pavimento, proyecta una luz ambigua sobre este doble suelo. La ciudad como recurso mnemotécnico del paseante solitario conduce más allá de su infancia y de su juventud, más allá de su propia historia... Las grandes reminiscencias, los escalofríos históricos son para el verdadero *flâneur* una limosna que éste cede gustoso al viajero. Y todo su

> saber acerca de cláusulas de artistas, lugares de nacimiento o domicilios principescos lo abandona por el olor de un solo umbral, o por el tacto de una sola baldosa,
>
> Sie geht die Straβen voran, und eine jede ist ihr abschüssig. Sie führ hinab, wenn nicht zu den Müttern, so doch in eine Vergangenheit, die um so bannender sein kann, als sie nicht nur des Autors eigne, private ist. Im Asphalt, über den er hingeht, wecken seine Schritte eine erstaunliche Resonanz. Das Gaslicht, das auf das Pflaster herunterscheint, wirft ein zweideutiges Licht über diesen doppelten Boden. Die Stadt als mnemotechnischer Behelf des einsam Spazierenden, sie ruft mehr herauf als dessen Kindheit und Jugend, mehr als ihre eigene Geschichte... Die groβen Reminiszenzen, die historischen Schauer -sie sind dem wahren Flaneur ja ein Bettel, den er gerne dem Reisenden überläβt. Und all sein Wissen von Künstlerklausen, Geburtsstätten oder fürstlichen Domizilien gibt er für die Witterung einer einzigen Schwelle oder das Tastgefühl einer einzigen Fliese dahin... (3)

Este fragmento, extraido de "El retorno del *flâneur* ", resulta muy significativo respecto a la naturaleza del este personaje. Tampoco los "escalofríos históricos" parecen ocupar al paseante de Walser:

> El viejo castillo de Greifensee me saluda desde la orilla opuesta, pero yo no estoy ahora para reminiscencias históricas. (4)

Rousseau decía que su vida había sido una larga ensoñación dividida en capítulos por sus paseos diarios y reconducía así de manera explícita la vida a la estructura de un libro.

Finalmente, la vida entera desemboca en una escritura. Ya hemos dicho que no como resultado del "vivir para contar". No se trata de una disyuntiva: la escritura *o* la vida. De la escritura que haría la vida soportable, sino de aquella *en* cuyas palabras e imágenes habitamos. Escritura que no se escuda ni se justifica en lo sublime. Ni la teoría ni la moral al uso pasan a través de las palabras o de las imágenes. Están *en* ellas. "En el principio está la palabra"; la palabra y no la

moralina disfrazada de pensamiento crítico o de defensa del divino terreno de *el arte por el arte*. La ciudad del artista, esa broma de mal gusto, *c'est l'Ennui*, si se nos permite parafrasear a Baudelaire.

(1) Nietzsche, F.; *El libro del filósofo*, pág. 175
(2) Benjamin, W.; *Gesammelte Schriften*, Band VI, pág. 17
(3) Benjamin, W.; *Angelus Novus*, pág. 416
(4) Walser, R.; *Vida de poeta*, pág. 47

Epílogo

"¡Bienaventurado purgatorio!"

M. de Saci

Si intentamos despojarnos del "pretencioso gesto universal del libro", inevitablemente nos distanciamos de otro gesto: el de la *autoría*.

El *autor* desaparece tras un mare magnúm de citas o de fragmentos en los que se reconocen escrituras pasadas, o por el más impropio de los procederes del lenguaje: la descripción y la enumeración. Acatando el precepto según el que

> ... allí donde te encuentres [a tí mismo], abandónate...
>
> ... wo du dich findest, da laß von dir ab... (1)

Que el yo pase a un segundo plano implica que algo debe tomar la precedencia. Supongamos que ese algo es la escritura misma -"la escuela", en palabras de R. Walser-:

> Lo que llamamos escuela ha abandonado el espíritu de la escuela a favor del espíritu de la vida... A la vida no le gusta que le repitan constantemente lo simpática, bella, buena, encantadora, grandiosa e importante que es... La escuela debe ocuparse de lo suyo, la escuela tiene que preocuparse de ser en todos los aspectos -o sea, exclusivamente- escuela. La vida ha tenido siempre su propio fondo, su particular, eterno y sumamente inescrutable destino. No es asunto de la escuela comprender la vida e integrarla en la educación. De la educación vital ya se ocupa la vida, y siempre a tiempo.
>
> Was man Schule nennt, hat vom Geist der Schule zugunsten des Geistes des Lebens abgelassen... Das Leben will nicht in einem fort hören, wie nett, lieb, gut, entzückend, großartig, erheblich es sei... Die Schule hat für sich selbst zu sorgen, die Schuke hat zu sorgen daß sie in jeder Hinsicht, also lediglich Schule sei. Das Leben hat ja ewig sein Ureigenes, seine urewig eine, durchaus nicht leicht erklärliche Bestimmung. Die Schule

hat nicht die Aufgabe, das Leben zu verstehen und mit in die Ausbildung einzubeziehen.

Für Lebensausbildung sorgt ja dann das Leben schon und jeweilen früh genug. (2)

Una escritura que se acerca en la medida de lo posible -hasta el límite en el que raya con la *nada*- a lo contrario del carácter y de la personalidad, que remeda a una voluntad ausente:

... no hay discordia que no provenga de la propia voluntad.

... niemals steht ein Unfriede in dir auf, der nichts aus dem Eigenwillen kommt. (3)

La *cultura* definida a partir de este dogma alcanza toda su insignificante grandeza, su "grandeza sin brillo". Se nos entrega como una colección de citas. La cita se convierte en verdad en su esencia. La cultura es una colección de fragmentos de escritura. Puede condensarse en el concepto mismo de "fragmento de escritura".

Si el autor ha desaparecido y con él la obra entendida como emanación sublime y generosa del yo, también lo han hecho el cielo y el infierno.

Sólo queda el purgatorio, estancia casi inexpresiva en la que moran imágenes y fragmentos.

Imaginemos la cultura *como* purgatorio, quizá podamos apreciar la radical novedad de obras como las de Walser, Kafka o Benjamin.

Todos sus personajes habitan este *Niemansland*. Tierra de nadie en la que el juicio ha quedado en suspenso.

Y dentro de los límites de este espacio se ven obligados a moverse. Dentro de sus márgenes estrictos acometen el paseo.

Por eso nos asombra su falta de *ambición* en las cosas de la fábula. Los márgenes impuestos a la fantasía y la precariedad de motivos de la escritura. Su decidida simpatía por los lugares del lenguaje y los espacios -citas de paisajes- en los que de manera evidente escasea el símbolo.

El purgatorio, el menos evocador de los tres espacios teológicos, es la morada del *flâneur*. También es de alguna manera su *óptica*. La escritura ha de someterse a los

límites que impone su moderada planicie. El "hombrecillo jorobado", personaje equidistante entre la bella y la bestia, es el morador modélico de esta escritura. Ajeno tanto a los parámetros de lo clásico como a los del expresionismo. En lo que a este ser concierne, el sujeto, aquel que supuestamente está escribiendo su propio libro, deja de ser el observador para pasar a ser observado:

> Así estaba el hombrecillo muchas veces. Sólo que yo nunca lo vi. En cambio él siempre me veía. Y cuanto más penetrante era su mirada, menos veía yo de mi mismo. Imagino que esa "vida entera" que dicen que pasa ante los ojos del moribundo, se compone de imágenes como las que el hombrecillo tiene de todos nosotros. Pasan veloces, como las hojas de los libritos de encuadernación prieta, que fueron los precursores de nuestro cinematógrafo.
>
> So stand das Männlein oft. Allein ich habe es nie gesehn. Es sah nur immer mich. Und desto schärfer, je weniger ich von mir selber sah. Ich denke mir, daß jenes "ganze Leben", von dem man sich erzählt, daß es vorm Blick der Sterbenden vorbeizieht, aus solchen Bildern sich zusammensetzt, wie sie das Männlein von uns allen hat. Sie flitzen rasch vorbei wie jene Blätter der straff gebundnen Büchlein, die einmal Vorläufer unsrer Kinematographen waren. (4)

Tal es la naturaleza de las imágenes que recoge el *flâneur*. Éstas no le pertenecen. Él se limita a recogerlas, a mostrarlas. Semejante a un moribundo, sin tiempo para proyectar su yo ni para recrearse en las imágenes. Todas han pasado por la mirada-filtro del "hombrecillo jorobado".

Imágenes que pasan veloces ante el paseante de Walser, quien apenas tenía tiempo para nombrarlas antes de que desapareciesen para siempre. Casi se diría que eran las imágenes las que le miraban a él.

El *flâneur* es incapaz de verse a sí mismo a través de las cosas. Éstas no le devuelven su reflejo. La mirada no consigue atravesar la imagen masiva de los objetos.

El *flâneur* sabe que todas esas imágenes, supuestos frutos benéficos de la memoria, en realidad no le pertenecen.

La entereza y la suficiencia del humanista, su comunión espiritual con el mundo y con los hombres, fruto de una visión en alguna medida *superior* le son asimismo desconocidas. No le ha sido concedida la reconfortante *iluminación* de lo orgánico, y el mundo concurre y se le manifiesta bajo la forma no inquietante de lo banal desagregado.

El *flâneur* es un autóctono del lenguaje.

Estas escrituras no expresan el yo para devolverle la perdida perennidad paradisíaca, la patria *exótica* de todos los orígenes. Ni tan siquiera se detienen, como contrapartida, en ninguno de los numerosos apeaderos del *malditismo*. Perseveran en su mansa herejía, siéndonos desconocido el ídolo al que veneran.

Herejes de mansedumbre inaudita, como el Baudelaire que hacía "poesía con motivos no poéticos", escriben *contra* la escritura misma -"contra" que debe ser entendido no bajo la égida de lo vanguardista o lo esotérico, sino en el sentido de un avance en la trama con el viento en contra, de una construcción del discurso *renunciando* a los artificios que lo *impulsan*, que hacen pregnante el relato y favorecen la catarsis, para apropiarse de otros artificios que precisamente lanzan al lector a un mundo *sin* acontecimientos ni fechas señaladas-, y puede decirse que escriben con imágenes *calcificadas* -qué es la cita sino el digno representante del mundo de las cosas, la escritura *mineralizada*-.

Cercanos al plagiario o al copista de Melville, al Bartleby cuya figura unívoca se erguía sobre una sola frase -"preferiría no (hacerlo)"-, que nunca consumaron *su* obra, tan ocupados estaban en consumar obras ajenas y no por erudición o por servicio a la humanidad:

La fuerza de una carretera es distinta si se recorre a pie o si se sobrevuela en aeroplano. Igualmente es distinta la fuerza de un texto según sea leído o copiado. Quien vuela sólo ve como la calle transcurre a través del paisaje según las mismas leyes que el terreno que atraviesa. Sólo quien recorre la calle a pie experimenta su dominio y cómo en ese mismo terreno que para el aviador no es más que una llanura desplegada, la carretera en cada una de sus curvas va ordenando el despliegue de lejanías, miradores, calveros y perspectivas, como la voz de mando de un oficial hace romper filas a los soldados. Del mismo modo sólo el texto copiado puede dar órdenes al alma de quien lo está trabajando, mientras que él mero lector nunca reconocerá las nuevas vistas que, en su interior va convocando el texto, como el texto, cada calle se abre paso a través de la cada vez más densa selva interior. Porque el lector obedece al movimiento de su yo en el libre espacio aéreo del ensueño, mientras que el copista deja que el texto le de órdenes

Die Kraft der Landstraße ist eine andere, ob einer sie geht oder im Aeroplan darüber hinfliegt. So ist auch die Kraft eines Textes eine andere, ob einer ihn liest oder abschreibt. Wer fliegt, sieht nur, wie sich die Straße durch die Landschaft schiebt, ihm rollt sie nach den gleichen Gesetzen ab wie das Terrain, das herum liegt. Nur wer die Straße geht, erfährt von ihrer Herrschaft und wie aus eben jenem Gelände, das für den Flieger nur die aufgerollte Ebene ist, sie Fernen, Belvederes, Lichtungen, Prospekte mit jeder ihrer Wendungen so herauskommandiert, wie der Ruf des Befehlshabers Soldaten aus einer Front. So kommandiert allein der abgeschriebene Text die Seele dessen, der mit ihm beschäftigt ist, während der bloße Leser die neuen Ansichten seines Innern nie kennenlernt, wie der Text, jene Straße durch den immer wieder sich verdichtenden inneren Urwald, sie bahnt: weil der Leser der Bewegung seines Ich im freien Luftbereich der Träumerei gehorcht, der Abschreiber aber sie kommandieren läßt. (5)

El copista, *alter ego* del *Gehülfe* (ayudante) de Walser.

Cuál debe ser el interés de esta enumeración parcial y poco concluyente de rasgos desarticulados de algo que genéricamente se ha optado por llamar "imagen".

Imagen del paseante o imagen de la ciudad. No se puede decir que se trate de un interés *moral*. Como Rousseau no somos moralistas. Pero lo que si se puede afirmar es que no se trata de ningún interés *estético*. La ciudad *niega* al *creador*. La escritura no es el espejo a través del que vemos el mundo. Es un dogma que, como decía Benjamin, "cepilla la realidad a contrapelo". Estas escrituras que nos ocupan tienen poco que ver con el yo o con la vida. Tiene que ver únicamente con ella misma y con los aledaños de la cultura. Pero no con la *alta* o con la *baja* sino con el conjunto de imágenes que habitamos a lo largo de nuestras vidas y que le pertenecen. No son ellas las que tras haber sido asimiladas nos habitan. Sino que somos nosotros sus inquilinos. A veces nos vamos por voluntad propia. A veces somos expulsados. No es ni fruto ni asunto de espíritus *elevados*. En ella no hay nombres propios. Pero tampoco se trata en este caso de la llamada *cultura popular*. Es una casa vacía que cualquiera puede ocupar. Y en ella nos instalamos, insignificantes como creadores de sentido. Ninguna obra es *abierta*. Nuestra única y meritoria labor consiste en ir reconociendo poco a poco el espacio que habitamos. No hay sujeto creador de paisajes. Es únicamente *un habitante*. La figura del creador es sustituida por esa otra figura mucho menos épica que es la del habitante. Aquél que persigue el establecimiento más férreo posible de una rutina que le permita adaptarse al espacio, que sólo puede colgar de sus muros citas que no le pertenecen, escrituras e imágenes que él no ha creado. Lo contrario del autor omnisciente que disciplina con dureza a sus criaturas. En la *maladresse* que hace suya el habitante, más diríamos que acata la danza que ellas le imponen. Como Jacob von Gunten, es él quien las sirve fielmente,

> Pues las obras no nos santifican, sino que nosotros debemos santificar las obras.
>
> Denn die Werke heiligen nicht uns, sondern wir sollen die Werke heiligen. (6)

Que cada cual se responsabilize de las imágenes que habite *le long de sa vie*.

Los paseantes de los que nos hemos ocupado en estas páginas practicaron el arte de la angostura, de hacer estrecharse en el recuerdo las cosas sobre la tierra. La labor del recuerdo sería

...engendrar *proximidad.*

...*Nähe* zu zeugen. (7)

Al gran viajero que recorre ciudades y paises por anamnesis, escrituras e imágenes se le pegan a la piel. No se dejan contemplar ni desde la distancia romántica ni desde la suficiencia positivista.

Recuerdese como en Eckhart el lenguaje está plenamente integrado en el mundo. Aunque el sujeto, el tema sea "la nada".

Sus sermones tienen al "fruto de la nada" por sujeto. Y este fruto es dicho "Dios":

... y en esa nada había nacido Dios; él era el fruto de la nada.

... und in diesem Nichts ward Gott geboren; der war die Frucht des Nichts. (8)

El lenguaje tiene por ocupación casi exclusiva una *ausencia* de sentido que es "la nada". La escritura de Eckhart evita transitar delante, consigue eludir los innumerables espejos del lenguaje. Es por ello que nunca es reflejada, y su propia imagen -su *metalenguaje*- nunca le es devuelta.

Veamos un ejemplo; El hombre no debe, dice Eckhart, buscar ningún reflejo de sí en sus acciones. No debe desdoblarse en la acción para honrar a Dios. Dónde el *ohne Warum* (sin porqué) se equipara a la ausencia de reflejo:

También el hombre debe servir y actuar sin porqué, no por Dios ni por su honor ni por nada que esté fuera de él...

Auch soll der Mensch ohne Warum dienen und handeln, auch nicht für Gott oder für seine Ehre und um nichts, das außerhalb seiner selbst ist... (9)

Eckhart se refiere a una imagen que no deja resquicios entre ella y el original ("Urbild"). En este sentido podemos hablar de imagen *literal*. Tampoco se aventura nunca en el afuera el "hombre interior" del que hablaba Robert Walser.
¿Quién es ese "hombre interior"? No es el hombre espiritual por oposición al carnal o al terrenal:

> ... nosotros muchachos del Instituto Benjamenta nunca llegaremos a nada.
>
> ... wir Knaben vom Institut Benjamenta werden es zu nichts bringen... (10)

Manifiestamente queda muy lejana la figura del eremita, del que encuentra sus motivos en el perfeccionamiento interior. Jacob lo expresa claramente:

> La enseñanza que nos imparten consiste básicamente en inculcarnos paciencia y obediencia, dos cualidades que prometen escaso o ningún éxito. *Éxitos interiores, eso sí. Pero ¿qué ventaja se obtiene de ellos? ¿A quien dan de comer las conquistas interiores? A mi me encantaría ser rico, pasear en berlina y malgastar dinero* (la cursiva es nuestra).
>
> Der Unterricht , den wir genießen, besteht hauptsächlich darin, uns Geduld und Gehorsam einzuprägen, zwei Eingeschaften, die wenig oder gar keinen Erfolg versprechen. *Innere Erfolge, ja. Doch was hat man von solchen? Geben einem innere Errungenschaften zu essen? Ich möchte gern reich sein, in Droschken fahren und Gelder verschwenden.* (11)

Quedan por lo tanto al margen razones de perfeccionamiento espiritual; qué mueve entonces a Jacob a acatar esa absurda disciplina, a menos que se trate de una firme convicción en las bondades de un *ayuno* programático de veleidades subjetivas.
¿Por qué no se subleva el oficinista?
Este *abandono* no es tampoco el del desengaño o la derrota. Se trata de un actuar sin aparente porqué. No para alcanzar lo sublime, ni tampoco por desprecio del mundo. No hay pasividad. Jacob lleva hasta el final su empresa fundamentada en la absoluta falta de razones, a diferencia de Kraus:

> Kraus besitzt Grundsätze.

Kraus posee convicciones. (12)

Jacob continúa con su proclama manifiestamente contraria al *espíritu de los tiempos*:

Parecemos gente no libre...

Wir sehen wie unfreie Leute aus...(13)

La categoría de lo *demediado* no tiene cabida. Recurrir a ella es tergiversar el orden de la escritura. Es por lo tanto un error querer interpretar este "interior" como un canto a la espiritualidad. El "hombre interior" del que hablamos está *completo*. No es la hipertrofia de ninguna de sus partes. Desde este postulado hemos de entender y valorar a este ser dicho "de prosa". Porque lo prosaico en este caso es precisamente la falta de *proyección* de la imagen, su falta de perspectiva, y en dicha carencia se resume. La escritura ha perdido su sombra igual que el Peter Schlemihl de Chamisso. Y con esa pérdida definitiva ha de continuar su camino. ¿Qué es lo que hace recelar de Schlemihl, lo que hace renunciar a su prometida -a la *amada*-? Es su *monosemia*, su ausencia de profundidad. No se trata de tara, malformación física o defecto espantoso. En principio podemos pensar que se trata de una causa moral. No debemos olvidar que Schlemihl ha vendido su sombra al diablo. Pero pronto nos percatamos de que se trata de una cuestión *lingüística*. Por otra parte Schlemihl, carece de doblez, alguien podría tacharlo de *ingenuo*, pero este término acarrea otro tipo de connotaciones que en este caso es mejor omitir:

- ¡Has amado tanto a ese indigno antes de que descubriésemos su infame engaño! Mira, Mina, yo lo sé bien y no te hago ningún reproche por ello... Mina, ahora te pretende un hombre que no teme al sol, un hombre respetado... Prométeme que vas a dar tu mano al señor Raskal, ¿me lo prometes?

Ella respondió con voz desfallecida:

- De aquí en adelante ya no tengo voluntad ni deseo en este mundo. Sea de mí lo que quiera mi padre.

> – ... hast du diesen Unwürdigen sehr geliebt; siehe Mina, ich weiß es, und mache dir keine Vorwürfe darüber... nun wirbt ein Mann um dich, der die Sonne nicht scheut, ein geehrter Mann... Versprich mir, dem Herrn Rascal deine hand zu geben. – Sage, wilsst du mir dies versprechen?
>
> Sie antwortete mit erstorbener Stimme:
>
> – Ich habe keinen Willen, keinen Wunsch förder auf Erden. Geschehe mit mir, was mein Vater will. (14)

Chamisso lo decía claramente en uno de los escritos introductorios al relato de corte autobiográfico atribuido a Schlemihl; en la poesía inicial dedicada por Chamisso "An meinen alten Freund Peter Schlemihl" ("A mi viejo amigo Peter Schlemihl"), leemos:

> La sombra, quisiera preguntar, qué es eso
> tal como tantas veces a mí me preguntaron
> y cómo es que este mundo tan bellaco
> no deja de tenerle sublime estimación.
> Und was ist denn der Schatten? möcht ich fragen,
> Wie man so oft mich selber schon gefragt,
> So überschwenglich hoch es anzuschlagen,
> Wie sich die arge Welt es nicht versagt? (15)

¿Por qué este mundo tan bellaco estima la sombra en tan gran medida? Esa es la pregunta fundamental que se hace Chamisso. No podemos dejar de recordar a Fritz Kocher, ese renovado Schlemihl, en quien Walser delega también la paternidad de la escritura, así mismo un personaje sin *doblez*, que no ha tenido tiempo todavía de adquirir un mínimo grado de cinismo, si entendemos por cínico aquel que ve dobles por doquier, un avezado descubridor de *otredades*, de sentidos *profundos*.

Sin embargo Schlemihl sólo parece percibir superficies. No se pregunta nunca por el *otro lado*, por el *lado oscuro*. Su desventura es debe vivir y obrar entre seres de

fábula que si han sido dotados de ese *lado oscuro*. Aparentemente, se ha extraviado en una estampa equivocada.

Strindberg, en *Inferno*, relata el recorrido del protagonista en una narración que es presentada como autobiografía, a través de una topografía precisa, París, en la que el motivo realista, la locura, una ciencia no muy alejada de la alquimia y el "demonio de la analogía" arden en el mismo crisol. En esta inusitada versión de la *Divina Comedia*, Strindberg hace de su *Inferno* un lugar perfectamente reconocible, un recorrido puntuado de manera extremadamente concreta: *Gare du Nord*, *Café de la Régence*, *Quartier Latin*, *rue de la Gaité*, *rue Delambre*, *boulevard Montparnasse*, *Brasserie des Lilas*, *boulevard Saint Michel*, *rue de Rennes*, *boulevard Magenta*, *Canal Saint Martin*, *rue Dieu*, *La Sorbonne*, *rue de la Grande-Chaumière*, *Jardin du Luxembourg*, *rue Soufflot*, *rue d'Assas*, *boulevard Raspail*, *Le Marais*... Recorrido en el que encuentra analogías por todas partes:

> Se muy bien que los psicólogos han inventado un vil nombre griego para definir la tendencia a ver analogías en todas partes, pero eso no me asusta, porque se que hay parecidos en todas partes, dado que todo está en todo, por todas partes. (16)

Y en el capítulo VI, cuyo subtítulo reza "Ensayo de misticismo racional" escribe:

> La breca que mora en la superficie de las aguas, casi a pleno aire, tiene los lados de un blanco plateado y sólo el lomo coloreado de azul. El gobio, que busca aguas bajas, empieza a teñirse de verde mar. La perca, que se mantiene en profundidades medias, ya se ha oscurecido... La caballa que prospera en las regiones superiores, reproduce en su lomo los movimientos de las olas, como lo haría un pintor de marinas... ¿Qué es todo esto sino fotografía? (17)

No distantes de las formas de *inmediatez* de un Ambroise Paré:

> Heliodoro escribe que Persina, reina de Etiopía, concibió del rey Hidustes, también etíope, una hija que era blanca, y esto por la imaginación que tomó del aspecto de la hermosa Andrómeda, cuyo retrato tenía ante los ojos durante los abrazos de los que

quedó encinta... Por otra parte vemos que los conejos y pavos encerrados en lugares blancos, engendran a sus crías de color blanco debido a la virtud de la imaginación. (18)

O incluso de un Rousseau, cuando decía el alma del *promeneur solitaire* hecha a imagen y semejanza de un vegetal.

Evidentemente no es ya desde el punto de vista de la demostración científica desde el que se pueden abordar argumentos tan *desfasados*.

Posiblemente se haya apreciado cierto interés por mi parte hacia textos evidentemente anacrónicos, obsoletos, que de alguna manera se han quedado *sin fondo* -no quiero decir en absoluto con esto que sean mera *forma*, olvídese por un momento dicho dualismo. No quiero decir en absoluto que esos textos me interesen únicamente desde el punto de vista *estético*-, normalmente por los avances científicos en la materia; que pueden ser refutados en conjunto o en parte y en toda regla desde el punto de vista de la prueba. Escritos como los de Paracelso, Paré, Mandeville, Thomas Browne... De los que se puede decir que se han convertido en parte o en su totalidad en mera superficie, en mera escritura, que han sido vaciados, que son tan sólo conchas. Que no se deben ni a lo real ni a lo fantástico, sino que están decididamente en tierra de nadie. No se trata de salvarlos estéticamente, no se trata de eso en absoluto. Escritos desfasados, inactuales. Que son ya sólo superficie, literalidad. Repito una vez más, no se trata de *la forma*. Y otros que han sido construidos expresamente en torno a ciertos motivos anacrónicos o "inactuales", como algunos textos de Benjamin, de Swedemborg o de Walser, o el citado de Strindberg.

Benjamin intenta privar al *buen burgués* de su paraíso metalingüístico. En el que desde el momento en que todo es símbolo, emanación de un imaginario más o menos calenturiento, *on est sauvés*. Todo alcanza la suma coherencia. Se trata de

ver quién es más cínico, quien realizará el movimiento simbólico definitivo que le permita ganar la partida. Paraíso en el que es ley que, para cada uno de los individuos, el texto sólo sea el trampolín que impulsa su yo y la obra una inmensa abertura que no constriñe la libertad de paso, la autonomía plena del lector-burgués, su libre comercio con la escritura y el lenguaje, en esa proyección especular al infinito en la que todo es yo.

Ciertos *intelectuales*, cuyo numero no es despreciable, nos cuentan una y otra vez esta versión de la tan venerada y galáctica batalla de símbolos. En la que descubrir la metáfora encubierta tras los hechos es como alcanzar el nirvana. Procurar la proliferación expresionista de la sombra es sin lugar a dudas su mayor satisfacción. No se trata de dar cuenta de los códigos culturales, de la *escritura*, necesariamente insertos en el tiempo, sino que se recurre a la imagen sin tiempo, al referente mitológico.

Esta forma de estar en el mundo que no podemos sino calificar de *bienaventuranza lingüística* tiene, pese a todo su lirismo, sus puntos débiles. El primero de los cuales es su total infructuosidad desde el punto de vista interpretativo. El segundo, que no es necesariamente un punto débil de esta mala versión del calderoniano sueño que es la vida, es su tremendo narcisismo y autocomplacencia. La "cultura", concepto necesariamente espinoso se convierte en sus manos en un vejestorio bien acicalado y completamente inofensivo, cuya imagen planea por encima de todo lo que tocan, la ciudad, la guerra, las relaciones de poder. Todo queda marcado por idéntica impronta, travestida de sagacidad y prolífica suministradora de prefijos "trans-", "meta-", e "hiper-". En este al parecer subyugante juego de muñecas rusas y anteojos de todos los colores, en el que el lenguaje es mero divertimento para la generación de mundos imaginarios -la palabra "de labios rosados y húmedos" que "chispea inofensiva", según G. Benn-, se concluye que la cultura es, ni más ni menos

que un depósito de símbolos a cuya imposición se ha de proceder, eso sí, con el mayor *estilo* -¿*personalidad*?- posible.

Sin embargo todos sabemos del carácter ciertamente *belicoso* de la cultura. Recordemos la primera frase del *Manifest der Kommunistischen Partei* (*Manifiesto del partido comunista*), ahora que goza de la objetividad de lo inactual:

> Un fantasma recorre Europa, el fantasma del comunismo.
>
> Ein Gespenst geht um in Europa - das Gespenst des Kommunismus. (19)

¿Acaso no recuerda a una declaración de guerra? "Un fantasma". Sí, es una buena definición de la cultura, de lo inmaterial no exento de consecuencias ni de formas de acción sobre la materia. Entre todos los comienzos hay pocos tan clarividentes. No en el sentido futurible y premonitorio de adecuación histórica, sino en el de las maneras de proceder de los denominados "bienes culturales". Formas de proceder que recuerdan al "vapuleo minucioso" -"All media work us over completely" (20)-, del que hablaba Marshall McLuhan.

Cuando a lo largo de esta tesis se ha hablado de literalidad, se ha querido aludir también a ese "vapuleo minucioso" que una cierta *intelligentsia* parece haber decidido negar -aunque aparentemente su único oficio y devoción sea mostrar la cámara dentro de la imagen-, por mero instinto de conservación y sellar con su marchamo preferido, el de *la naturalidad*. Todo lo que no pueda ser enraizado ahí, en el paraíso de lo natural -por ejemplo el lenguaje, artificio eminente-, pasa a ser declarado pompa de jabón, ornamento o abalorio. Un *bonito cadáver*, en resumidas cuentas. "Ya lo decía Nietzsche en su *Über Warheit und Lüge* (*Sobre verdad y mentira*)" -dicen-. Pero no, Nietzsche no decía nada de esto. Para él el lenguaje era eminentemente *real*. Estaba perfectamente encajado en el mundo, y no en la mente febril de ningún apostol del *nadismo lingüístico*, que ha descubierto en la humorada cínica, en la moralina y en la *memoria histórica*, la mejor manera de saldar cuentas

con la cultura. Es decir, de camuflar la praxis que no cesa de la cultura vendiendo *sombras* a buen precio para todos. La sombra. Sólo nos queda preguntarnos con Chamisso,

... y cómo es que este mundo tan bellaco

no deja de tenerle sublime estimación.

(1) M. Eckhart; *Deutsche Predigten und Traktat*e, München, Carl Hanser Verlag, 1955, pág 56
(2) Walser, R.; *Der Räube*r, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, págs. 109-110
(3) M. Eckhart; *Op . Cit., pág. 55*
(4) Benjamin, W.; *Berliner Kindheit...*, pág. 111
(5) Benjamin, W.; *Einbahnstraße*, págs. 16-17
(6) M. Eckhart; *op. cit.*, pág. 57
(7) Benjamin, W.; *Gesammelte Schriften*, Band VI, pág 203
(8) M. Eckhart; *op. cit.,* pág. 332
(9) M. Eckhart; *Deutsche Predigten*, pág. 43
(10) Walser, R.; *Jacob von Gunten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985, pág. 7
(11) Walser, R.; *op. cit.,* pág. 7
(12) Walser, R.; *op. cit.*, pág. 7
(13) Walser, R.; *op. cit.*, pág. 8
(14) Chamisso, Adelbert von; *Peter Schlemihl's wundersame Geschicht*e, München, dtv, 1999, págs. 64-65
(15) Chamisso, A. von; *op. cit.*, pág. 9
(16) Strindberg, August; *Inferno*, Madrid, Valdemar, 2001, pág. 66
(17) Strindberg, A.; *op. cit.*, pág. 73
(18) Paré, Ambroise; *Monstruos y prodigios*, Madrid, Siruela, 1987, pág. 46
(19) Marx, Karl y Engels, Friedrich; *Manifest der Kommunistischen Partei*, Stuttgart, Reclam, 1969, pág. 19
(20) McLuhan, Marshall; *The medium ist the massage. An inventory of effects.* California, Gingko Press, 2001, pág. 26

Bibliografía

Abate Dinouart; *El arte de callar* , Madrid, Siruela, 1999

Adorno, Theodor W.; *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra 1995

Aicher, Otl; *die welt als entwurf*, Berlin, Ernst & Sohn, 1992

el mundo como proyecto, Barcelona, Gustavo Gili, 1994

Ajmátova, Anna; *Requiem*, Madrid, Cátedra, 1994

Althusser, Louis; *L'ávenir dure longtemps*, Paris, Stock/Imec, 1992

Anónimo; *El libro de los veinticuatro filósofos*, Madrid, Siruela, 2000

Arendt, Hannah; *Menschen in finsteren Zeiten*, München, Piper, 1989

Hombres en tiempos de oscuridad, Barcelona, Gedisa, 1992

Barthes, Roland; *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1990

Baudelaire, Charles; *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard,1961

Benedeit y Mandeville; *Libros de Maravillas*, Madrid, Siruela, 2002

Benevolo, Leonardo; *Histoire de la vill*e, Marseille, Parenthèses, 1983

Benet, Juan; *La construcción de la torre de Babel*, Madrid, Siruela, 1990

Benjamin, Walter; *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp,1974

Angelus Novus, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1966

Berliner Kindheit um neunzehnhundert, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000

Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, F. am M. Suhrkamp,1963

Das Passagen-Werk, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982

Deutsche Menschen, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972

*Einbahnstraß*e, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1955

Illuminationen, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974

Moskauer Tagebuch, Frankfurt am Main, Suhrkamp,1980

*Städtebilde*r, Frankfurt am Main, Suhrkamp,1963

Über Haschisch, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972

Versuche Über Brecht, Frankfurt am Main, Suhrkamp,1971

Imaginación y sociedad (Iluminaciones I), Madrid, Taurus, 1980

Poesía y capitalismo (Iluminaciones II), Madrid, Taurus, 1980

Tentativas sobre Brecht (Iluminaciones III), Madrid, Taurus, 1975

Para una crítica de la violencia y otros ensayos (Iluminaciones IV), Madrid, Taurus, 1991

Diario de Moscú, Madrid, Taurus, 1990

Dirección única, Madrid, Alfaguara, 1987

Dos ensayos sobre Goethe. Gedisa, Barcelona, 1996

El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán, Barcelona, Península, 1988

Haschisch. Taurus, Madrid 1995

Historias y Relatos, Barcelona, Peninsula, Barcelona, 1997.

La metafísica de la juventud, Barcelona, Paidós 1993.

Personajes alemanes. Barcelona, Paidós, 1995

Sonetos, Barcelona, Península, 1993

Correspondance, Paris, Aubier Montaigne, 1979.

Benjamin, W. y Scholem, Gershom; *Correspondencia 1933-1940*, Madrid, Taurus, 1987.

Benjamin, W. y Adorno Theodor; *Correspondencia 1928-1940*, Madrid, Trotta, 1998

Benn, Gottfried; *Postludio*, Valencia, Pre-Textos, 2001

Bergamín, José; *La importancia del demonio*, Madrid , Siruela, 2000

Böhme, Jacob; *Aurora*, Madrid, Alfaguara, 1979

Borges, Jorge L.; *A/Z.*, Madrid, Siruela, 1988

Obras Completas, Madrid, Círculo de Lectores, 1992

Textos recobrados 1931-1955, Barcelona, Emecé, 2001

25 Agosto 1983 y otros cuentos, Madrid, Siruela, 1983

Borges , J. L. y Casares, Bioy; *Libro del cielo y del infierno*, Barcelona, Emecé, 2002

Borges, J. L. y Guerrero, Margarita; *El libro de los seres imaginarios*, Madrid, Alianza, 1998

Brecht, Bertolt; *Schriftem zum Theater*, Frankfurt am Main, 1957

Poemas de amor, Madrid, Hiperión, 1998

Poemas eróticos, Madrid, Visor, 2000

Journal de Travail, París, L'Arche, 1976

Sur le cinéma, Paris, L´Arche, 1970

Sur le réalisme, París, L'Arche, 1970

Breton, André y Eluard, Paul; *Diccionario abreviado del surrealismo*, Madrid, Siruela, 2003

Browne, Sir Thomas; *Sobre errores vulgares*, Madrid, Siruela, 1994

Calasso, Roberto; *Los cuarenta y nueve escalones,* Barcelona, Anagrama, 1994,

Calvino, Italo; *Colección de arena*, Madrid, Siruela, 1998

Ermitaño en París, Madrid, Siruela,1994

Celan, Paul; *Hebras de sol*, Madrid, Visor, 1990

Obras completas, Madrid, Trotta, 1999

Crumey, Andrew; *Pfitz*, Madrid, Siruela, 2000

Chamisso, Adelbert von; *Peter Sclemihl's wundersame Geschichte*, dtv, München, 1999

La maravillosa historia de Peter Schlemihl, Madrid, Siruela,1994

De Quincey, Thomas; *Confesiones de un inglés comedor de opio*, Madrid, Alianza, 1984

Dreyer, Carl T.; *Reflexiones sobre mi ofic*io, Barcelona, Paidós, 1999

Faulkner, William; *Las palmeras salvajes*, Madrid, Siruela, 2002

Felstiner, John; *Paul Celan: Poeta, superviviente, judío*, Trotta, Madrid, 2002

Ferrater Mora, José; *Diccionario de Filosofía*, Barcelona, Ariel, 1994

Filóstrato el Viejo, Filóstrato el Joven y Calístrato; *Imágenes y Descripciones*, Madrid, Siruela, 1993

Freud, Sigmund; *El malestar en la cultura*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999

Psicología de las masas, Madrid, Alianza, 1969

Haas, Alois.M.; *Visión en azul. Estudios de mística europea*, Madrid, Siruela, 1999

Hebel, Johann P.; *El amigo de la casa*, Barcelona, Mondadori, 1999

Heidegger, Martin; *Estudios sobre mística medieval*, Madrid, Siruela, 1997

Hessel, Franz: *Paseos por Berlín*, Madrid, Tecnos, 1997

Hilberseimer, Ludwig; *La arquitectura de la gran ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979

Kafka, Franz; *Die Verwandlung*, Stuttgart, Reklam,1978

El buitre, Madrid, Siruela, 1985

Obras Completas, Madrid, Circulo de Lectores, 2000

Kracauer, Siegfried; *Straßen in Berlin und anderswo*, Berlín, Das Arsenal 1987

Lévi-Strauss, Claude; *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983

Mirar, escuchar, leer, Madrid, Siruela, 1994

Mito y significado, Madrid, Alianza, 1987

Tristes tópicos, Barcelona, Paidós, 1988

Lévi Strauss et al.; *Polémica sobre el origen y la universalidad de la familia*, Barcelona, Anagrama, 1974

Ludlow, Fitz H.; *El comedor de hachís*, Madrid, TF, 2003

McLuhan, Marshall; *The medium ist the massage. An inventory of effects.* California, Gingko Press, 2001

El medio es el masaje, Barcelona, Paidós, 1988

Magris, Claudio; *El Danubio*, Barcelona, Anagrama, 1997

Mayer, Hans; *Brecht*, Hondarribia, Iru, 1998

Melville, Herman; *Bartleby el escribiente*, Valencia, Pre-Textos, 2000

Meister Eckhart; *Deutsche Predigten*, Reclam, Sttugart, 2001

Deutsche Predigten und Traktate, München, Carl Hansen Verlag, 1955

El fruto de la nada, Madrid, Siruela, 1998

El libro del consuelo divino, Palma de Mallorca, J. de Olañeta, 2002

Conseils spirituels, Paris, Payot&Rivages, 2003

Du Détachement, Paris, Payot&Rivages, 1995

Milosz, Czeslaw; *Abecedario*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003

Nietzsche, Friedrich; *Über Wahrheit und Lüge*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 2000

El libro del filósofo, Madrid, Taurus 1974

El paseante y su sombra, Madrid, Siruela, 2003

Paracelso; *Textos esenciales*, Madrid, Siruela, 1995

Paré, Ambroise; *Monstruos y prodigios*. Siruela, Madrid, 1993

Passolini, Pier P.; *Cartas luteranas*, Madrid, Trotta, 1997

Transhumanar y organizar, Madrid, Visor, 1981

Pessoa, Fernando; *El libro del desasosiego*, Barcelona, Seix Barral, 1984

El banquero anarquista, Valencia, Pre-Textos, 2001

Proust, Marcel; *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1987

Sobre la lectura, Valencia, Pre-Textos,1989

Rykwert, Joseph; *La casa de Adán en el paraíso*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974

Rilke, Rainer M.; *El libro de las imágenes*, Madrid, Hiperión, 2001

Requiem, Paris, Fata Morgana, 1996

Rimmel, Eugene; *El libro de los perfumes*, Madrid, Hiperión,1990

Rousseau, Jean J.; *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1969

Rowe, Colen y Koetter, Fred; *Ciudad collage*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981

Sade; *Las 120 jornadas de Sodoma*, Madrid, Fundamentos, 1980

Scholem, Gershom; *Walter Benjamin: Historia de una amistad*, Barcelona, Peninsula, 1987

Seelig, Carl; *Paseos con Robert Walser*, Madrid, Siruela, 2000

Stevenson, Robert L.; *La casa ideal y otros textos*, Madrid, Hiperión, 1998

Ensayos literarios, Madrid, Hiperión,1983

Strindberg, August; *Inferno*, Madrid, Valdemar, 2001

Stuart Mill, John, Love Peacock, Thomas y Bysshe Shelley, Percy; *El valor de la poesía,* Madrid, Hiperión, 2002

Swedenborg, Emanuel; *Del cielo y del infierno*, Madrid, Siruela, 2002

El habitante de dos mundos, Madrid, Trotta, 2000

Szentkuthy, Miklós; *A propósito de Casanova*, Madrid, Siruela, 2002

Tieck, Ludwig; *Lo superfluo y otras historias*, Madrid, Alfaguara 1987

Tiedemann, Rolf; *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, París, Actes Sud, 1987

Thoreau, Henry D.;*Caminar*, Madrid, Árdora, 1998

Unamuno, Miguel de; *Paisajes del alma,* Madrid, Alianza,1997

Walser, Robert; *Der Gehülfe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994

Der Räuber, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986

Jakob von Gunten, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985

El ayudante, Madrid, Siruela, 2001

El bandido, Madrid, Siruela, 2004

El paseo, Madrid, Siruela, 1996

Historias de amor, Madrid, Siruela, 2003

Jakob von Gunten, Madrid, Siruela 1998

La Rosa, Madrid, Siruela, 1998

*Los cuadernos de Fritz Koche*r, Valencia, Pre-Textos, 1998

Los hermanos Tanner, Madrid, Siruela, 2000

Poemas, Barcelona, Icaria, 1997

Vida de poeta, Madrid, Alfaguara, 1990

Blanche-Neige, José Cortí, Paris, 2001

La promenade-Der spaziergang, Gallimard, Paris, 1987

Weinrich, Harald; *Leteo*, Madrid, Siruela,1999

Zweig, Stephan; *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*, Barcelona, El Acantilado, 2001

Revistas y Catálogos;

"Robert Walser", en Rev. *Europe*, nº 889, Paris, Mayo 2003,

"Walter Benjamin", en *Revue d´esthétique*, Paris, Jean Michel Place, 1990

"Les figures de la marche", Paris, Réunion des musées nationaux, 2000